牛津简明英国文学史

（上）

〔英国〕安德鲁·桑德斯 著

人民文学出版社

牛津简明英国文学史

（下）

[英国] 安德鲁·桑德斯 著

人民文学出版社



牛津简明英国文学史

(上)

[英国] 安德鲁·桑德斯 著

谷启楠　韩加明　高万隆 译

人民文学出版社

(京)新登字002号

著作权合同登记图字01－1999－2188

Andrew Sanders
The Short Oxford History of English Literature

据Oxford University Press 1994年版译出。

图书在版编目(CIP)数据

牛津简明英国文学史/(英)桑德斯著;高万隆等译.
－北京:人民文学出版社,2000.4
书名原文:The Short Oxford History of English Literature
ISBN 7－02－002908－6

Ⅰ.牛… Ⅱ.①桑…②高… Ⅲ.文学史－英国 Ⅳ.I561.09

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第17213号

责任编辑:苏福忠
责任校对:郑南勋
责任印制:王景林

人民文学出版社出版
(100705 北京朝内大街166号)
新华出版社印刷厂印刷 新华书店发行
字数772千字 开本850×1168毫米 1/32 印张33.25 插页4
2000年4月北京第1版 2000年4月北京第1次印刷
印数 1—3000
定价52.00元

目　录

引　言

诗人之角：英国文学经典作家名录的发展

杰弗里·乔叟死后不久，一四〇〇年十月，他的遗体被安葬在历代英格兰国王加冕之地——威斯敏斯特大教堂北耳堂东侧廊的一个并不引人注目的墓穴里。他享有如此荣耀，倒不是因为他是《坎特伯雷故事》的作者，而是因为他曾担任过英国王室建筑大臣，去世前一直居住在大教堂的管辖区，还由于他妻子菲利帕的关系而同王室沾亲带故。八年后，约翰·高厄去世，他被埋葬在奥斯沃克的圣玛丽·奥弗瑞小隐修院的教堂即现在的奥斯沃克大教堂里。高厄晚年退隐到这座隐修院，死后享有一个更为精致的墓穴。墓志铭称他是“英格兰民族最著名的诗人”，他的石雕的头部有些不自然地枕在他的三部杰作上。这三部杰作是《呼唤者的声音》、《沉思者之镜》和《恋人的忏悔》。

这两位“已故白肤色男诗人”的运气不同的安葬地点，在相当重要的程度上表明一种独特的英国文学经典名录在前几个世纪中是如何产生的。圣玛丽·奥弗瑞教堂虽然在十六世纪被易名为圣塞维瓦教堂，后来那里又安放了剧作家约翰·弗莱彻（死于1625年）、菲利普·马辛杰（死于1640年）和兰斯洛特·安德鲁斯主教（死于1626年温彻斯特教堂附近）的棺木，但是它从未成为一座像贵族气派明显的威斯敏斯特大教堂那样有声望的教堂。高厄的遗体也从未像乔叟的遗体那样成为具有强烈吸引力

的诗艺崇拜的对象。一五五六年，尼古拉斯·布里格姆，一位热心于搜集古董的政府官员，在乔叟的遗骸上建起了一座新的但合乎传统的哥特式纪念碑。他的这种对本民族表示虔敬的举动是对乔叟作为埃德蒙·斯宾塞所称的"完美的诗王"这一公认地位的礼赞。斯宾塞本人则在一五九九年被葬在靠近乔叟墓的下方；二十年后，为他修建了纪念碑，称他是"他那一时代的诗人王子"。由此，这个专门奉献给缪斯的王室教堂之角，后来又接纳了"用自己的桂冠换取荣耀之冕"的迈克尔·德雷顿、死于一六三七年的"稀世之才"本·琼生和死于一六六七年的亚伯拉罕·考利的骨灰。其名声因约翰·德莱顿的葬礼和后来那块像卫士守立侧廊入口的葬礼纪念碑的修建而得以巩固。

一七一一年，约瑟夫·艾迪生在《旁观者》中把大教堂中的这块著名之地称作"诗人区"。该名又渐渐演变成人们熟知的"诗人之角"。十八世纪中叶，它的钦定用途成了那些也许也的确应该被纪念的英国诗人的悼念之地，不管他们实际上安葬在什么地方。这里很快变得更像一座国庙，而不像一座王室专用的教堂了。在这里，经威斯敏斯特大教堂教长的批准，由著名的公民而不是由政府宣布哪些文人可以被安葬于此，或按照古罗马风格把他们做成雕像以资纪念。一七二二年，建筑师詹姆斯·吉布斯为纪念马修·普赖尔而设计制作了一块精致的石碑。一七三七年，建筑工程总监威廉·本森，一位文学内行，出资建立了已故的赖斯布雷克制作的约翰·弥尔顿(1674年去世)半身雕像。三年后，为纪念威廉·莎士比亚(一百二十四年前葬于偏远的斯特拉特福)，建置了由彼得·谢马克斯雕刻的一块壮观的纪念碑。纪念碑上自豪地镌刻了这样一句话："公众之爱置它于此。"这块纪念碑是向一个包括伯林顿伯爵和亚历山大·蒲伯在内的委员会请求资助的结果。虽然蒲伯为大教堂越来越多地采集诗人墓

志铭捐赠过引人注目的款项，可是他本人在“诗人之角”就连一块最微不足道的纪念碑也没有。然而，这样的殊荣在一七六二年给予了詹姆斯·汤姆逊，在一七七一年给予了托马斯·格雷，在一七七四年给予了奥利弗·戈尔德斯密思。一七八四年，为了确定大教堂作为国庙的地位，倍受尊敬的塞缪尔·约翰逊被安葬在南耳堂的地板下面，位于莎士比亚纪念碑的脚下。

埃德蒙·斯宾塞有意识地确立文学传统。在这方面，他在生死方面同乔叟这样的诗人典范有着联系。因此，他有意识地确立文学传统，已经成为在那些寻求解说民族文学大系的人们心目中确立“诗人之角”重要性的一种手段。但是，与其他许多自命为公众欣赏趣味仲裁者的人一样，大教堂的权威们在对直至十九世纪头二十年间文学时尚明显变化的认识方面显得异常的迟钝。当威廉·梅森（1797 年去世）这样一些比较次要的诗人和那本闻名一时的《新巴斯指南》的作者克里斯托弗·安斯蒂在这座大教堂里获得纪念碑时，人们开始注意到，这里缺少许多年纪轻轻就夭折的新一代诗人的纪念碑。众人皆知的是，一八二四年威斯敏斯特教长拒绝为“道德败坏”的拜伦提供一块墓地，七年后，又拒绝了拜伦的一伙朋友委托托瓦尔森雕刻的这位沉思诗人的大理石雕像。只在一九六九年才为拜伦安置了一块不显眼的纪念碑。叶芝和雪莱均葬于罗马，同样不得不等到二十世纪中期才在这座大教堂获得他们的纪念碑。直到维多利亚初期，公众和教会才认为应该为已故的柯尔律治（1834 年去世）和骚塞（1843 年去世）建立半身像，为已有地位的华兹华斯建立雕像。这些雕像都聚集于莎士比亚的庇荫之下。

托马斯·阿诺德博士以前在拉格比的学生、开明的维多利亚时期威斯敏斯特的教长亚瑟·斯坦利想方设法将已被占满的南耳堂作为供人参观的狄更斯（1870 年去世）墓地。斯坦利决定

在大教堂安葬狄更斯有两个引人注目的理由：他无视狄更斯表示葬在罗彻斯特的遗愿，也是第一次在这座教堂内赫赫有名的已故文学家中加进了小说家。这种特殊恩典并没有给予萨克雷(1863年去世)和伊丽莎白·盖斯凯尔(1865年去世)，也没有给予不可知论者乔治·艾略特(1880年去世)——虽然曾有人向斯坦利表明，她是“一位在先前妇女历史中有着无与伦比成就的女性”——和“惟教会是从”的安东尼·特罗洛普(1882年去世)。然而，在斯坦利死后，由于布朗宁、丁尼生、哈代和吉卜林的墓棺事实上填补了余下的空间，使整个耳堂具有了英国文人名人录大众化的特征，对是否虔信宗教大都忽略不顾。说到英国文人，人们应该记得，维多利亚时期对所选范围的要求只是增加瓦尔特·司各特爵士和罗伯特·彭斯的半身像，纪念美国的朗费罗和澳大利亚诗人亚当·林赛·戈登。自从十九世纪以来，一些文学社团和非正式的“压力集团”① 通过制作和建立他们特别推崇的人物的纪念碑，引发了追封圣者的活动。因此一些女作家(简·奥斯丁、勃朗特姐妹和乔治·艾略特)终于引起了注意。曾经被忽视和注意不够的作家现在有了他们的半身像(萨克雷像由马洛彻蒂制作，布莱克像由爱普斯坦制作)，有了他们的壁碑(拉斯金、马修·阿诺德、克莱尔)，或有了他们的地面刻碑(凯德蒙、霍普金斯、爱德华·利尔、刘易斯·卡洛尔、安东尼·特罗洛普、亨利·詹姆斯、D.H. 劳伦斯、迪伦·托马斯、约翰·梅斯菲尔德、T.S. 艾略特、W.H. 奥登和在一次世界大战中服役的各种各样的诗人)。

“诗人之角”一直是对作家极为独断的选择的一种纪念，就像任何类似的草拟一份经典名录或名单的企图，一般地讲，代表

① 为影响政策或舆论而组织的利益集团。

了某一伙有影响的人物想当然地持有的有关他们和他们的时代的意见。“诗人之角”中的纪念碑大致上体现了一系列决定，所有这些决定，在其所处的时代，都是经过深思熟虑的决定，后来就被解释成绝对的和权威性的了。这是大多数经典名录形成的情形。这些经典名录的问题在于，传统不仅使它们变得神圣，而且它们也坚持传统。

就其最初的意义上说，经典名录的想法不只是包括被教会批准作为教义原始资料的神圣典籍，也包括那些人们祈祷时能够引用的、也能够使他们显示出某种程度信仰的圣徒名单。总有一些作家设法使自己载入不朽的经典名录之中和跻身于不朽的使徒之列，其热心的程度就像基督教会为证明其存在的连续性而把《圣经》视为圣典并关注其发展历史一样。乔叟渴望通过求助古代权威，通过展示他对当时法国和意大利作家的知识来证明他作为一位富有创新精神的英格兰诗人的可信性。约一百五十年后，斯宾塞认为他不仅畅饮了意大利诗歌之泉，而且也受到了自乔叟以来运用方言的传统的滋养。继而，弥尔顿声称自己是“明智和严肃的”斯宾塞的继承者。十九世纪，这种对传统的援引被一种处在偶像崇拜边缘的崇敬所补充。威廉·华兹华斯在《序曲》第三部中描述了身为剑桥大学生的他与乔叟、斯宾塞和弥尔顿在精神上的密切联系，也描述了在他从前的“居室和祈祷室”里为纪念清醒的诗人弥尔顿而“奠酒”时的酩酊大醉。晚年，华兹华斯总是对他的侄子说，他一直认为自己站在使徒的行列：“当我开始献身于诗人生涯时，我心里坚信，在我之前有四位诗人我想有必要继续作为榜样的——乔叟、莎士比亚、斯宾塞和弥尔顿。”他声称，他已经系统研究过这四位诗人，如果他能够的话，他想与他们平起平坐。约翰·济慈珍藏着一幅莎士比亚的雕刻，幻想这位游吟诗人是一位主宰他作品的上乘天才。他在

莎士比亚的雕刻前摆姿势要人为自己画像;当他构思时,常去推想当莎士比亚开始写他"是生存还是毁灭"时,是坐在什么样的位置上的。瓦尔特·司各特爵士有一个斯特拉特福的莎士比亚纪念碑的模型,置放在他的爱堡斯福图书馆的壁橱里,还将一幅托马斯·斯托瑟德雕刻的乔叟的坎特伯雷朝圣像悬挂在他书房壁炉的上方。一八四四年,查尔斯·狄更斯有一个同样雕刻的复制品,悬挂在他在德文希尔街一号的入口大厅里,还有他的朋友卡莱尔、丁尼生的镀金框画像,挂在他的图书馆里引人注目的位置。一八五六年,当他在肯特得到"盖德山地"府第时,他对这个地方与莎士比亚之间的某种不近不远的联系感到非常自豪。他有一块裱过的记载这一事实的铭文,就放在大厅的走廊里。大学生杰拉德·曼利·霍普金斯在追求其生涯之前,就像一个耶稣会会士刚开始时那样,寻找丁尼生、雪莱、济慈、莎士比亚、弥尔顿和但丁的肖像来装饰他在牛津的房间。这种文学传统的恩泽甚至延及临终之时。丁尼生在最后一次大病期间,重读了莎士比亚剧本,安葬时,他手里紧紧握着一本《辛白林》,头戴从维吉尔的墓上仿制的桂冠。甚至在反英雄的二十世纪,这种与既定传统之间的联系那种渴望并没有减弱。在装饰乔治·伯纳德·萧在阿约特·圣劳伦斯的住宅众多的作家本人的肖像中,有一尊斯特拉特福的莎士比亚陶像。在兴赫斯特的客厅里的维塔·萨克维尔-韦斯特的写字台后面,挂着勃朗特姐妹和弗吉尼亚·吴尔夫的肖像。根据T.S.艾略特的最新的传记记载,他在抵达英国后不久,就得到了一张"诗人之角"的照片,照片上德莱顿的纪念碑位于前面最显著的位置。

意识到英国文学传统的重要性和装饰价值的决不限于追求这一传统的人。到了十八世纪中叶,英国的瓷器制造商将莎士比亚和弥尔顿的成双成对的小雕像投向市场。它们被设计得就

像立在中产阶级家庭中优雅的壁炉架上的家神。在威斯敏斯特大教堂里，莎士比亚像被塑造于谢马克斯雕像的上方，弥尔顿塑像占了立柱的半面，柱面上有一摞书和弥尔顿优雅的左臂肘。这些塑像，虽有变化，可一直完好地留存下来。进入维多利亚时代，它们被仿制在廉价的斯特拉特福的陶器上（后来似乎吸引了伯纳德·萧），仿制在更多的上等市场的本色陶器和大理石制品上。高质量的大理石瓷器在十九世纪中叶的畅销，意味着至少有十一种来自不同制造商的不同样式的莎士比亚半身像和小雕像向广大公众销售，也有大约六种不同的弥尔顿塑像，七种司各特塑像，六种彭斯塑像，五种拜伦塑像，四种狄更斯塑像，三种丁尼生塑像，班扬、约翰逊、华兹华斯、雪莱、布朗宁、萨克雷和拉斯金的塑像各一种。用作壁炉装饰的、用精细白色瓷土和其它更廉价的材料制作成的莎士比亚和弥尔顿这一对塑像，使苏格兰人联想到与他们相媲美的司各特和彭斯。人们有趣地注意到，尽管政治论点大相径庭，可是对文学传统的流行看法似乎非常容易同化信国教和反国教的人物。由于这种看法将“古典派的”弥尔顿和土生土长的、狂放的“哥特式”森林乐曲歌人莎士比亚相提并论，因此人们好像已经接受了（我们假定的）拥护君主制的莎士比亚与拥护共和政体的弥尔顿之间的均衡状态。也正是如此，这种看法也把托利党人士司各特和激进派人士彭斯相提并论。虽然这种装饰艺术发自一种英雄崇拜的冲动，可这并不是对立的。拥有名作家的艺术品（或者说，拥有作曲家的艺术品）的想法为某种愿望所激发，即显示出对“精英”文化的渴望和获取，但是把它仅仅看成是来自上述强加于人的一种时尚则是不合适的。

可是，这种纪念发展脉络和抬高某些代表性作家的愿望，的确有明显高雅的先例，即拥有一个图书馆，更确切地说，为了书

籍摆放和个人研究而取消房间的奢华布置。对国立肖像画馆以外幸存的肖像画的最引人注目的搜集是在一七四〇年由切斯特菲尔德伯爵四世组织的。现在这些肖像画为伦敦大学图书馆所拥有。切斯特菲尔德从两个更早的收藏家和文学赞助人爱德华·哈利·牛津伯爵二世和查尔斯·蒙塔古·哈利法克斯伯爵那里买来那些肖像画,也让人制了他本人的肖像画。一七五〇年,这些画和莎士比亚肖像画(现在埃文河畔的斯特拉斯福镇)一起安置在他在梅费尔的豪华宅第的图书馆中,就在壁炉台的上方。切斯特菲尔德对作家的选择,在很大程度上取决于他能够搜集到的肖像画,但是这一系列画像对于他同时代人认为时至今日的那些英语写作方面的主要人物来说,是一种成熟的指导。除了莎士比亚外,还采集了乔叟、锡德尼、斯宾塞、约翰逊、德纳姆、普赖尔、考利、勃特勒、奥特维、德莱顿、威彻利、罗、康格里大、斯威夫特、艾迪生、蒲伯的肖像画(最后两幅是专为他的图书馆画的)。切斯特菲尔德也拥有两幅曾经被误认为是弥尔顿的画像(一幅现在据信画的是埃德蒙·沃勒,另一幅是二流戏剧家威廉·卡特赖特)。切斯特菲尔德这种经典名录的选择,不可能会与一位研究十八世纪以前文学的、具有古典意识的现代学者所列的名单恰好一致。将大多数中世纪诗人、大多数伊丽莎白时代和詹姆斯一世时代的戏剧家以及所有多恩的信徒排除在外,这肯定会与其他大多数二十世纪的读者对这些时期文学史的看法相冲突。

草拟经典名录和确定名单总是一件冒险的事情。这件事情不仅受到个人趣味和迅速变化的公众时尚的限制,而且也受到可能被后继者视之为代代相传的缺乏辨别力的看法的限制。但是,现在总是乐于把过去理解成替它自己的偏见和重心辩护的一种手段。二十世纪末仍然没有证明能够使自己摆脱一种因袭

的目录倾向，更不用说，从一种后继的历史进步论者的观点来对它分门别类并使之合乎标准了。当现代出版商试图周期性地拟列“二十位最佳英国青年小说家”或“十位最优秀的现代作家”名单的时候，当报纸试图荒谬地决定谁已经成为“二十世纪的千名创造者”的时候，他们仅仅在遵循于十八世纪和十九世纪形成的伪科学的思维习惯。我们更多地受林奈的思想体系的制约，可我们不愿承认。十九世纪把名人的名字雕刻在公共建筑物上的习惯，把半身像放在建筑物的壁龛内的习惯，把伟人的雕像高高地安置在房檐上的习惯就是相应的例证。习惯就来自这样一种观念：建筑可以被理解，它代表了将对文化史的特殊看法加以固定化的一种尝试。它有可能被抹杀，这并非由于对文化史的大规模的修改，而是由于十九世纪二十年代对表现和象征艺术的反对和十九世纪五十年代实际上对建筑物雕刻的废除。如果人们依然用那些似忘非忘的作曲家名字来装饰整个欧洲歌剧院和音乐厅的门面，那么某些著名的建筑也应该公开表明“民族”文学的重要性。例如，为了督察新的国会大厦的装饰方案而在一八四一建立皇家委员会的时候，他们就决定，室内壁画的主题只应该取自不列颠历史和三位英国诗人斯宾塞、莎士比亚和弥尔顿的作品。最初设想的图样没有一个有结果的，可是在十九世纪五十年代初期，一系列文学壁画在上层会客大厅中被制作出来。主题取自八位作家的作品：乔叟、斯宾塞、莎士比亚、弥尔顿、德莱顿、蒲伯、拜伦和司各特的作品。在一座作为维多利亚时代民主政治活动场所的建筑物内，对民族诗歌的这种强调并不真地令人惊奇。文学不仅被视为不列颠民族的一项已经确立的成就，而且也被视为同一民族制度的统一性和连续性的体现（将司各特包括在这八位作家之中是对苏格兰在联盟中地位的部分承认，而很明显爱尔兰就难以发现这种类似的情形）。只有

乔叟、莎士比亚和弥尔顿这三位作家出现在一八六七年竣工的艾伯特纪念馆正面向南的屋基部分上，可他们不得不挤进一群已经选定的七十六位欧洲诗人和音乐家中来突出自己。在大英博物馆的拱形阅览大厅内，在人们期望国际会议至少是欧洲会议召开的地方，一七〇七年，一个完全是英国作家的名单被选中，雕刻在壁带上方空空的嵌板上。一九五二年，这些名字因褪色被抹掉。在这短暂的金碧辉煌中，乔叟、卡克斯顿、廷代尔、斯宾塞、莎士比亚、培根、弥尔顿、洛克、艾迪生、斯威夫特、蒲伯、吉本、华兹华斯、司各特、拜伦、卡莱尔、麦考莱、丁尼生、布朗宁的名字，映照了日后站在下面的读者和抄录者。这些名字没有被取而代之这一事实进一步表明，所有想确定一个经典名录的尝试(即使需要这样做)都会招来异议。

几位著名的现代评论家表明，制定英国文学经典名录的最重要的尝试，是由十九世纪末那些将英语作为一门课程引进大学的人。正像D.J.帕尔默、克利斯·鲍迪克、特里·伊格尔顿、布赖恩·多伊尔、彼得·布鲁克、彼得·威多森各自表明的那样，至少在英格兰，"英格兰语"(English)① 迟迟到来，并伴有某种隐含的意图。正如罗伯特·克劳福德最近注意到的那样，这是英格兰的异常现象。在苏格兰，事情似乎有不同的安排，至少安排了，以便把雄心勃勃的苏格兰人的注意力直接引向他们在英国和本质上联合的文学的范围内的适当位置。十八世纪中叶，爱丁堡大学和格拉斯哥大学建立教学修辞学和纯文学的传统的用意是，向学生介绍古典文学的精妙和现代英语文体家措辞的巧妙，借此打消他们那种褊狭的地方成见。因此，英语教学便以某种

① 即现今通常所说的"英语"。下文"English Literature"可译作"英格兰文学"、"英语文学"、"英国文学"。这篇"引言"的主旨是要界定这个概念。

明显的观念意图开始了。在抑制苏格兰方言的尝试方面，教学大纲成功地保留了苏格兰英语，因为事实上该大纲的目的是，按照开明的欧洲模式来塑造苏格兰知识分子。当时的爱丁堡就是作为北方的雅典而不是作为北方的伦敦重建的。

不列颠人(这里不仅仅是英格兰人和文体家)使用的英格兰语言在苏格兰被看作一种本质上统一和进步的力量。在十九世纪三十年代，英格兰文学和历史的教学被引进新的伦敦大学国王学院的时候，这所学院明显存有一种苏格兰人的偏见。虽然伦敦大学和国王学院的第一位英格兰语教授托马斯·戴尔牧师是一位剑桥毕业生，可是他设计的课程和学生学习的模式却与在苏格兰已经开设的修辞学课程惊人地相似。到十八世纪五十年代末，伦敦学士学位考试的第一部分包括了英格兰语言、文学和历史方面的一篇论文，那时，英格兰语教学就明显地变成了一种道德和观念方面的练习。“伦敦大学英格兰语言、文学和历史的主考人”、文学士和神学博士约瑟夫·安格斯在一八六五年出版了基督教味道十足的《英格兰文学手册》。不管怎样，这本书强调英格兰的重要的帝国理念，其文化包括不列颠岛书面文学的各个方面。安格斯写道，英格兰文学是“民族生活的反映，是我们的自由和进步赖以产生的那种原则的展示：一种一直向愿意倾听的人们讲述经历的声音”。他又用多少带点沙文主义的口气补充说，“除非处于像英格兰这样的情形，没有哪个民族能够使它产生；没有哪个民族在其生活中不重塑自己形象而能够接受和欢迎它。”尽管安格斯警告读者：过多的现代散文小说具有危险性(在精神上，习惯性的小说阅读摧毁真正的活力；在道德上，摧毁真正的良知)，可是他的这本书一般认为是思路开阔、范围广泛的。他论述了早期的文学，论述了从十四世纪中期到十九世纪中期的诗歌、戏剧和散文；他还用较少的篇幅论述了历史的，哲学的，神学的，更谨慎地说，论述了理性主义的写作。主要不足在于他

的大部分论述让人感到沉闷无趣。这种情形很可能来自他及其大学对新学科严格实证的、年代学的方法。安格斯对经典名录没有作限定性说明,没有说明拯救文学典范的样式,也没有论及文学理论。在《手册》的结尾,他所能做的就是作出一个不完整的结论:学习能够拓宽人们的思路,学生的文体能够通过参照现有样板获得改进,历史有一种重复自己的倾向,文学最好应该在基督教真理的指导下进行研究。

在小托马斯·阿诺德的《英格兰文学指南》(1862 年出版,1868 年重印时名为《从乔叟到华兹华斯:从最早期到今日的英格兰文学简史》)中,观点的因循守旧更加明显。小托马斯·阿诺德一八六二年曾任都柏林纽曼天主教大学的英国文学教授,后任该大学的学院院长。他在《指南》中,既赞扬了他那位坚定的新教徒的父亲[①] 所坚持认为的开明进步的益处,也多少赞扬了他本人赞成的那种天主教的感受(这正是他所在大学体现出来的)。尽管如此,阿诺德的研究还是真实生动、引人注目的。他从那种外加的新教主义观点出发,认为伊丽莎白时期的英格兰依然在设法享有"一个快乐的、充满希望和繁忙的时代";这是一个"一切都在举步向前,反动阴影尚未出现"的时代。相比之下,他发现,十八世纪末是一个"灰暗的、沮丧的黎明"时期,这是一个由突然出现的浪漫主义诗人的耀眼之光映衬出来的黎明。这些浪漫主义诗人是一些"充满希望、信心和初出茅庐般的新鲜活力的年轻人;他们的心灵和想象在法国伟大的道德和政治风暴的影响下强有力地活动着"。虽然阿诺德以论述同样的诗人结束了他的概括性研究,虽然他在序言中警告,在判断所有现代作家方面,存在着"把昙花一现的作家同具有永久生命力的作家混

① 指上文提到过的托马斯·阿诺德博士(1795—1842)。

为一谈"的危险，可他还是对英格兰文学和英格兰文学研究的未来潜力怀有坚定的信念。他的《简史》的最后一句话预言般地提到了他自己的母校——牛津："从这一世纪开始，英格兰人一定不会再相信，在伟大的一八六八年，英格兰最古老最重要的大学会没有一位致力于系统研究民族文学的教授了。"

如果那种把英格兰文学看成仿佛是重要作家的历史性连续的倾向决定了伦敦大学直到二十世纪的课程表，那么，那些曾经花时间和精力设立教授职位尔后设立学习课程的古代英格兰大学感到，有必要通过让英语成为客观、必要和困难的东西，从而使之能够为人所接受。问题始于这样一种观念：英语是一门新兴课程，在很大程度上，它适合于在社会地位和智能方面迅速崛起的一代(其设想的范围包括妇女)。为了使英语看上去与古典文学和历史这些高雅学科一样值得尊重，这就不得不要求学生努力学习它。特别是牛津大学，这个作为公认的英格兰文学的轴心，在急剧地往回转。公众那种宽泛的经典作家概念——就像阿诺德的概念那样，从乔叟一直延伸到华兹华斯(或后来的丁尼生)——遭遇一种新的、更加自由的文本选择的抗衡，这种文本选择尤其强调对古代和中古时期英格兰文学的深入研究。牛津的课程表不再要求学生掌握最早的英语书面语形式，实际上强制学生系统研读一系列不朽的诗篇，而这些诗篇全都写于维多利亚时代开始之前。在未经改革的课程表的全盛时期，在十九世纪四十年代，大学生菲利普·拉金，根据他的朋友金斯利·艾米斯的说法，受到驱使参加了那种要求成为未来的大学图书管理员的抗议。他回忆他忿忿不平地以自己的方式浏览他所在学院图书馆的一本斯宾塞的《仙后》。在最后一页的底部，他发现一段出自拉金之手但未签名的铅笔写的评注。评注写道："首先，我认为《特洛伊罗斯和克瑞西达》是最令人厌烦的英语诗歌。

接下来，我认为《贝奥武甫》也是这样的。再接下来，我认为《失乐园》也是的。现在我知道，《仙后》是最单调乏味的东西。该死的东西。”

正是针对由伦敦大学和牛津大学设置的课程表，针对国王爱德华七世、剑桥大学英格兰文学教授阿瑟·奎勒-库奇爵士的那种由好的教养所引起的精神空虚，F.R. 利维斯详细阐明了他自己的观念和经典作家名录。虽然奎勒-库奇为反对“偷懒”的指控和中世纪文化繁琐派研究者狭隘的压制而为英语研究辩护，但他发表的演讲却表明了他援引他本人钟爱之书的范围，对于这些书，他只加以援引而不对其质疑和认真研究。他试图给那些攻读新的英语学位（1917 年引入）的学生提供一个有关课程的概览，曾一度表明，学生能够“把注意力集中于”他所选列的一组一组的“伟大作家”（莎士比亚；乔叟和亨利逊；斯宾塞、马洛、多恩；培根、弥尔顿、德莱顿、蒲伯；塞缪尔·约翰逊、伯克；柯尔律治、华兹华斯、济慈、拜伦、雪莱；狄更斯、布朗宁、卡莱尔）。随着一九二六年剑桥英语荣誉学位考试的改革和一年后利维斯被任命为该大学预备讲师，一种更为严谨的英语研究方法开始出现。利维斯讲课时，从奎勒-库奇的权威性诗选《牛津英国诗歌》（1900）中蓄意引用一些他认为是“蹩脚”的诗作为例子，并以此开心取乐，把这些诗说成反映了诗集选编者的标准和趣味。

可是，利维斯的影响并非只限于剑桥学堂或与其学生热烈认真的指导交谈。一九三二年，他创办了杂志《细阅》，作为工具更加广泛地传播他的思想；正是通过《细阅》，他和他的信徒系统地探讨了基于他所相信的提高生活价值原则的一系列引起争论的批评判断。从利维斯及其志同道合的撰稿者奠定的这一道德基础，发展成一个新的经典作家名录，这些经典作家被视为“依然活在我们今天”的传统的一部分。利维斯把维多利亚时期批

评家乔治·塞恩斯伯里同那种非批评的、编年史的、历史的方法联系在一起。而这种方法消失了，出现的是一系列对“发展线索”的武断解说。在最初发表在《细阅》杂志上的论文《革命：英语诗歌的传统与发展》(1936)中，受T.S.艾略特激烈反对弥尔顿风格的影响，利维斯强调从多恩延至马维尔的一条“智者的发展线索”。雪莱也被贬低为一个让诗歌耽于“感觉力而非智力”的诗人。《伟大的传统》(1948，也来源于《细阅》上发表的论文)是以一段明确的声明开始的：“伟大的英语小说家是简·奥斯丁、乔治·艾略特、亨利·詹姆斯和约瑟夫·康拉德……。”它几乎来不及思考这样一个事实，詹姆斯是美国小说家，康拉德的祖籍并非英国；它把理查逊、勃朗特姐妹和狄更斯降到比较次要的地位；它忽视了萨克雷、盖斯凯尔、特罗洛普；它坚持认为，虽然在遭受冷落的塞恩斯伯里的文学史中给予菲尔丁以重要地位是无可非议的，可是“他还不具备要我们给予他的那种经典殊荣”；它把司各特主要看成是“一位有灵感的民间传说的研究者，在小说中恰如其分地做了与芭蕾舞剧相类似的事情”。利维斯的新的经典作家名录在某些重要方面给予了回顾式的解释说明。正如他在其它地方所表明的那样，如果整个“发展线索在D.H.劳伦斯和艾略特而不是在乔伊斯和吴尔夫的作品中达到高潮，那么从劳伦斯和艾略特开始往回读，一个新的传统就会确立起来；这个新传统包括多恩和班扬而将斯宾塞和弥尔顿排除在外，增加了詹姆斯而减去了斯特恩，赞誉了布莱克而对丁尼生则保持沉默。只是在一九七〇年，狄更斯才在《伟大的传统》中获得一个位置。可是在此之前，即使缺少狄更斯，《伟大的传统》似乎也受到足够重视和欢迎(虽然，正如为利维斯辩护的人很快指出的那样，利维斯在一九四八年的一个“分析”评注中就已经声明，被人忽视的《艰难时世》是一部杰作)。

利维斯自称是劳伦斯的仲裁人和鼓吹者，他对以道德使命为中心的英语文学作了批评性研读，以便使英格兰摆脱空洞的世俗主义影响。这种使命，就像以前和此后的使命一样，取决于绵羊和山羊的区分，取决于“他们”和“我们”的区分。“他们”，山羊，各种各样，令人眼花缭乱。“他们”既控制着大众新闻出版界，也控制着学术杂志；“他们”是中上社会阶层的业余文学爱好者和布卢姆斯伯里的知识分子；“他们”是具有权力的政客、自诩的民众保护人；后来通过利用电视和所有未能对利维斯的预言性表达作出反应的人，又成了文明的暗中破坏者。相比之下，“我们”（他的读者）是一些为数不多的精英，认识到在精选的经典作家名录中提到的那些提高生命价值的人的可取之处。因其批评缺乏理论基础而排斥利维斯，将会对他这种使命的意义视而不见。他不相信理论，几乎就像他讨厌历史批评一样，因为他认为这与批评争论的真正职责无关，与他主张的细心的文本分析无关。他的有关“贴近阅读”主张的狭隘性——从对有助于构成文本的传记的、历史的、社会的、政治的和文化的背景的参考中巧妙地择取文本——与结构主义使用的方法有几分类似，现在后者似乎是前者在时间上的复现。更重要的是，利维斯以文明名义修正和重新确定英语文学经典名录的决心，反映了他那种摆脱他们原有的轨迹来重新界定经典的意图。

利维斯和《细阅》派对在不列颠及其前帝国中的英语文学教学具有深刻的影响。他们的影响的衰退不是简单地由于他们的敌人对其影响连续不断的挑战，也不是由于十九世纪七十年代和八十年代理论批评的出现，而是由于二十世纪末文学创作和讨论环境的不言自明的变化。在一个鼓励用多种方式思考、阅读和表示异议的多元文化中，利维斯寻求建立的那种“传统和发展”的思想和一整套固定不变的价值观念，已不再被人接受。对

有局限性的经典作家名录进行断然革新，比起对其进行扩展来说，意义不大。英语文学不再被看作自认为万世永存的统治阶级的价值观念的表现，不再被看作是知识精英独有的遗产。它也不再被看作是某种用途广泛的、无阶级性的社会良药或宗教和政治的替代品。作为一种可变的选择，不再认为英语文学对阶级斗争漠不关心，或是死气沉沉的、白人中产阶级创作的作品。英格兰人对推动有价值的争论几乎是毫无帮助的。最初受到十八世纪批评家拥护的某些作品和精选出来的作者的那种确立已久的中心地位不得不让位于非中心化的观念，就像那些长期以来居于中央地位的国家，包括联合王国，不得不考虑权力下放和联邦制所具有的意义。

在某些重要方面，"英语文学"研究不得不又回到基本的历史原则。埃米尔·莱戈伊斯的《英语文学简史》(这本文学史打算取而代之)取得持久的国际性成功表明，在某些领域内，这些基本原则一直未受到挑战。一九二九年，莱戈伊斯与他著名的同事路易斯·卡扎米安合作出版了部头更大的《英语文学史》，主要是为了满足他在索邦① 的学生对这样一部著作的需要。他那本大为缩减的《简史》最初是在一九三四年以英译本的形式出版的，设法维持其地位和影响近六十年(尽管最后又加进了高尔斯华绥、康拉德和伯纳德·萧)。路易斯的批评方法是直截了当的和非理论的。"抽象化必须避免"，他在序言中说，"具体化必须成为目标"。他的总主题强调，不列颠群岛的语言和文学是扩张性的，又是包容性的。他在该书结束时的那些声明，即使对某些现代读者来说似乎也是平淡无奇的，可也必须认真对待。与任何其它文学相比，英语文学显示出把对具体声明的爱好同梦的

---

① 索邦，巴黎地区名，巴黎大学所在地。

倾向联系在一起、把现实感同对抒情的迷恋联系在一起的一种更强大的能量。“独有的钟情于大自然的观察”、描写具有鲜明特征人物的才能、既开心又同情地评论人性矛盾和人生古怪这种幽默感，都赋予了英语文学以鲜明的特色。

尽管思想严谨的莱戈伊斯本人并不承认这一点，用英语创作的文学仍始终一贯地被更大的矛盾和区别打上了烙印：它既是多样的又是两极化的，既是大众的又是精英的。某几代人采取的主张：如赞成乔叟高于朗格兰、萨里高于斯克尔顿、沃勒高于多恩、华兹华斯高于考珀或艾略特高于曼斯菲尔德，长期以来一直有着分歧，但是这些主张从来就没有完全阻碍过对朗格兰、斯克尔顿、多恩、考珀和曼斯菲尔德的作品的研究与欣赏。兴趣的周期循环，趣味的逆转，喜剧性地改变了二十世纪对十七世纪诗歌和散文的看法。自从十八世纪以来，当“英语”教学开始实验性探索时，对莎士比亚和弥尔顿的经典方面的权衡比较，对于广大读者和批评家如何认识“英语文学”来说，一直是一个关键的问题（虽然，对于《细阅》派来说，“驱逐”弥尔顿似乎是扩充而不是取消经典作家名录）。某些读者和批评家只是出于个人喜好，继续营造他们自己政治的、女权主义的、国际主义的、神秘的、古怪的经典名录。具备了丰富的英语创作和出版商的信誉及其经济上的考虑这样的条件，选择便是多种多样的。奥斯丁、狄更斯和哈代的小说在世界上的巨大销售量证明，过去的创作似乎更生动、更令人满意，尽管它们在使人困惑方面一点也不亚于现在的创作。

英语文学的非中心化不可避免地伴随着英语成为一种世界性语言而出现，这种语言为数以万计与英格兰毫无联系的人用来讲话和写作。二十世纪的评论家，没有哪一位会有约瑟夫·安格斯那种帝国傲慢设想：“没有哪个民族会接受和欢迎（英国文

学)的，除非该民族在生活中重新创造我们自己的形象。"即使在安格斯的时代，苏格兰的写作作为英格兰的(在某种情况下是不列颠的)传统的替代而继续繁荣，美利坚合众国则开始发展它自己的具有特色的美国式表达。如果美语文学现在普遍被认为相当独立于英语文学的话，那么苏格兰文学的独立性也在日趋变得明显起来。苏格兰长期以来被部分地纳入不列颠的观念之中，常常被那些应该对此有更清楚了解的外来人混同于英格兰。它只是极不情愿地跟在"大不列颠"爱尔兰的后面。现在不少人认为，盎格鲁-苏格兰文学，就像盎格鲁-爱尔兰文学那样，有别于"英格兰"文学(苏格兰书店里的书架上那些火药味不浓的书籍就是例证)。关于盎格鲁-威尔士文学的那些篇幅更小的书籍，就像苏格兰和爱尔兰的创作，是一种文化变异的表达，并作为大多数威尔士大学的副科课程被认可。加拿大、澳大利亚、新西兰、非洲、印度和加勒比海国家地区的各具特色的英语语言文学也不可避免地繁荣起来，这种繁荣是通过探索一种与它们一度乐于提及的"母亲国家"相分离的个性特征的成熟感获得实现的。

或许，在使旧的英语文学概念动摇和解体的新学科中最重要的方面是妇女研究的发展。期待已久的奖学金的设立，不只是重新考虑了对已经功成名就的妇女作家的研究，也考虑到了对其他一些几乎被忘却的女作家的拯救性研究。在改变有关如何阅读过去和现在文学的因袭观点方面，女权主义批评、女权主义历史和更加广泛的女权主义论述也起了决定性的作用。缺席变成了存在，正如重写的小说史中看到的那样，其中的一些已经变成了强有力的存在。长期的沉默，曾一度被主观认定为妇女诗歌史的鲜明特征，对一种受到忽视的强有力的表达的发现打破了这种沉默。戏剧研究也被一种批评主张所改变：应该倾听

妇女的声音,应该重新探讨妇女的角色或角色缺乏的事实。就像利维斯和其他批评家关注"依然活在我们今天"的传统那样,妇女研究把一种新的生命注入了这个曾经是中心和"可变通"的传统之中。曾经为人接受的那种有局限性的、主要是男性的经典作家名录已经不再像过去那样行之有效了。

眼前的这部文学史试图着眼于从盎格鲁-撒克逊时期到现在这样一个英格兰文学的范围。它对什么是"英格兰的"(English)和什么是"文学"(Literature)的界定,就其可行性而言,是开放性的。由于它收入或没有收入的某些作家作品,它将不可避免地冒犯某些读者。它主要论述了有名有姓的作家的作品而不是佚名者的作品。这批佚名者的作品已经存在于整个历史时期,并构成了幸存的中世纪文学中特别值得注目的部分。地域的问题和这类佚名作品的缺乏权威性文集的问题只能大致提一下,难以令人满意。可是,这部文学史不少地方谈到了其他一些批评家和文学史家不自觉涉及的盎格鲁-爱尔兰、盎格鲁-苏格兰和盎格鲁-威尔士文学,将这些文学并入"英格兰"文学是不合适的。我也收入了爱尔兰、苏格兰和威尔士的作家,并不是出于帝国的自大或无知的考虑。而是因为某些爱尔兰、苏格兰和威尔士作家无法轻易地从英格兰传统或从广义上的英格兰文学中分离开来。英格兰文学曾经将区域性的、地方性的和其它民族的传统包容在大不列颠群岛之内。例如,把叶芝看成是盎格鲁-爱尔兰诗人,这是恰当的,但是在什么程度上能够把伯纳德·萧只看成是一位盎格鲁-爱尔兰戏剧家呢?乔伊斯和贝克特故意避免把英格兰说成是爱尔兰的流放地,但是如何能够轻易地把伯克、戈尔德斯密思、王尔德、乔治·穆尔、布拉姆·斯托克或路易斯·麦克尼斯从他们为自己选择的英格兰背景中分离出来呢?如果不提及斯威夫特,怎么能够写十八世纪英格兰文学史呢?

将“苏格兰乔叟时期”这样的术语弃置不用，来叙述亨利逊和邓巴，并承认他们应该被看作在松散的乔叟传统中在苏格兰进行创作的出色的苏格兰诗人，这样做是恰当的。但是在什么程度上我们能够这样认为詹姆斯·汤姆逊恰好是在松散的弥尔顿传统中英格兰进行创作的一位苏格兰诗人呢？承认狄兰·托马斯的威尔士特性是必要的，可是却难以指出亨利·沃恩的威尔士特性。这部文学史也包括用拉丁语写作的英格兰作家和其他一些祖籍并非英格兰的英国作家，不管他们是英国人还是爱尔兰人，他们的作品主要被打算同英国市场相联系，同英格兰文学传统相联系。康拉德和 T.S.艾略特被收入了本文学史，因为他们在其生涯中期加入了英国国籍，在狭义上承认他们的创作是属于“英格兰”的。另一方面，亨利·詹姆斯没有被收入本文学史，因为只在其生命即将结束，其创作生涯实际上结束时，他才加入英国国籍。奥登和伊舍伍德都在一九四〇年加入了美利坚合众国国籍，本文学史之所以把他们收入在内，只是因为不可能把他们最出色的作品同它们赖以产生的英国背景分离开来。康拉德、艾略特、詹姆斯、奥登和伊舍伍德的情形在某些方面作为实例说明了二十世纪英格兰文学所发生的情况。它既是英格兰人的，又不是英格兰人的，既是英国的，又不是英国的。真正重要的是，英格兰文学，不要受囿于保守的“诗人之角”的限制，它应当归入和属于一个更加广阔的世界。

（高万隆 译）

第一章

古英语文学

"古英语"(Old English)一词是因爱国主义的需要和语文学的需要而创造出来的。"盎格鲁–撒克逊语"(Anglo－Saxon)一词则更为人熟知,历史比"古英语"要悠久得多。"古英语"一词有如下的含义:在六世纪的英格兰和十九世纪的英格兰之间存在着文化的连续性(十九世纪的德国语文学家以及后来的英国语文学家们认定,英语的发展经历了他们称之为"古代"、"中世纪"和"近代"几个阶段)。另一方面,"盎格鲁–撒克逊语"一词曾用来指一种与现代英国文化大相径庭的文化,人们很可能轻蔑地把这种文化与愤怒的凯尔特人当年反过来谴责英格兰侵略者和英格兰文化帝国主义者时使用的"Sassenach"(撒克逊语)一词的含蓄意义联系在一起。一八七一年,牛津大学最早的语音学家和英语专家亨利·斯威特(Henry Sweet, 1845—1912)在他编辑的一本阿尔弗雷德国王[①] 的译著中强调:他准备用"古英语"一词说明"英语(即广为人知的被冠以"盎格鲁–撒克逊语"这一野蛮的、毫无意义的名称的语言)的纯粹的、词尾变化的

① 阿尔弗雷德国王(King Alfred, 848—899),或译作:亚尔弗列,八七一年起为盎格鲁－撒克逊人的韦塞克斯国(Wessex)国王,促进了古英格兰文学与文化的发展,阻止了丹麦人的入侵。

状态”。在此一千年前，阿尔弗雷德国王本人就已经把自己口头说的并用于写作的语言叫作“englisc”。这是他统治下的韦塞克斯国居民的语言，这些居民构成了更广大的英格兰民族的一个部分。这个民族占有不列颠岛南部大部分肥沃的可耕地，是个统一的民族，有自己的基督教、自己的传统，还有一种明显区别于欧洲大陆德国人的“撒克逊语”的语言，尽管它包含许多因地而异的方言。然而自十三世纪开始，对于这些盎格鲁–撒克逊人绝大多数讲英语的后代来说，阿尔弗雷德的“英语”逐渐变得晦涩难懂了。文艺复兴时期的学者和神学家们可能对研究古英语的文本重新产生了兴趣，他们希望证明英格兰具有区别于欧洲其它国家的教会传统和国家传统。虽然十九世纪的语文学家们，如斯威特，可能帮助奠定了近代一切文本研究和语言学研究的基础，而且多数学习英国文学的英国学生可能按要求在一定程度上掌握了自己语言的最早书写形式，直到比较近的时期，但是至今仍存在着一种普遍的、几乎无法消除的偏见，认为公元一〇六六年诺曼人征服英国的事件[①]把英格兰的早期文化与后来的一切文化割裂开来。时至今日，一〇六六年仍是不列颠岛的历史上最为人熟知的年代，而且尽管亨利·斯威特在维多利亚时代提出了抗议，但许多当今的“野蛮人”仍然坚持把诺曼人征服前的英格兰及其广泛复杂的文明看作是那已消失的“盎格鲁–撒克逊人”部落的某种文明。

被称为盎格鲁人、撒克逊人、朱特人的日尔曼民族曾在公元五世纪和六世纪成功地入侵了前罗马帝国的殖民地不列颠

① 史称“诺曼人的征服”，指诺曼底的威廉公爵于一〇六六年征服英格兰，加冕为王，称为“征服者威廉一世”，到一〇七一年占领英格兰全境。

群岛[1]，他们带来了自己的语言、异教观念和独特的武士传统。他们还曾经驱赶不列颠岛上信仰基督教的凯尔特族居民，迫使他们向西迁入威尔士和康沃尔境内，向北迁入苏格兰高地。他们这一殖民行动的根本性成功明显地反映在他们给自己定居的地区强行更改的新地名上，那些都是引人注目的英语地名，宣告了他们对租赁农场和耕地的所有权（这一命名法也有例外，主要体现在沿用下来的凯尔特语河流、山脉和森林的名称，或带有拉丁语派生后缀 －chester 和 －cester 的罗马设防城镇废墟的名称）。英语词 Wealh（从这个词派生出"Welsh"〔"威尔士人"〕一词）宣告了那些不能撤走的凯尔特老人的命运，这个词过去曾用于称呼土著布立吞人，也用于称呼奴隶。古罗马的秩序在新入侵者的压力下早已土崩瓦解，尽管后人把许多关于六世纪凯尔特人在一位自称有王权的王子领导下坚决抵抗撒克逊人的故事与寓言中亚瑟王（King Arthur）的神话般的业绩联系在一起。

重新传播基督教的过程始于六世纪后期。在英格兰北部和苏格兰，传教的任务由凯尔特族教士担当，但在英格兰南部，这一任务委托给了格列高利教皇[2] 在公元五九六年从罗马派来的一群本尼狄克会[3] 修士。这一由坎特伯雷首任大主教奥古斯丁（Augustine，？—604）率领的传教团对后来英国文化的发展起了不可估量的重要作用。这些本尼狄克会修士的组织热情

---

① 公元四十三年，罗马人入侵不列颠，使之成为殖民地。公元四四九年，日尔曼民族中的盎格鲁人、撒克逊（即撒克森）人、朱特人开始征服不列颠。

② 格列高利（St. Gregory，约 540—604），意大利籍教皇（590—604）。

③ 本尼狄克会（本笃会），隐修院修会之一，由西方隐修制度创始人、努尔西亚的圣本尼狄克（本笃，St. Benedict of Nursia，约 480—约 547）于五二九年创立。

以及他们后来建起的一系列隐修院把不列颠既与罗马教会的拉丁文明联系在一起，又与西欧新兴的基督教民族文化联系在一起。到了七世纪末，盎格鲁—撒克逊人统治下的英格兰范围内所有的王国都接受了罗马基督教的行为准则和秩序。奥古斯丁从罗马到达后的一个世纪内，英格兰教会已经开始饶有信心地派出自己的传教士，以使欧洲大陆上自己的异教同胞们皈依基督教。这些传教士中大获成功者当属诺森伯里亚的长老威利布罗德(Willibrord, 658—739)和人称"日尔曼传道者"的卜尼法斯(Boniface, 680—754)。威利布罗德建立了乌得勒支的荷兰主教辖区和坐落在埃希特纳赫的大教堂；卜尼法斯曾以砍掉长在盖斯马的一棵被雷神视为神圣的橡树而闻名，他于七四七年被委任为美因兹首任大主教，后来热情地重新担当传教任务，在弗里西亚壮烈殉职。

据英国第一个伟大的历史学家比德(Bede, 673—735)记载，奥古斯丁的传教团在到达英格兰四年之后得到了加强，新的神职人员从罗马带来了"教会的宗教仪式和传经布道所需要的一切"。比德强调说：这些教士们所需要的东西包括"很多的书"。书面语言对于教会极其重要，因为教会的仪式上都要诵读《圣经》，而且教会的神职人员不断地使用《圣经》的解释、使用布道词和沉思录。然而对于一般没有受过教育的新入教的教徒来说，如此强调书面语言或诵读语言一定是件非常新鲜的事。日尔曼部族的北欧古文字母表过去似乎仅仅用于碑铭，现在已逐渐被罗马字母所取代(尽管，正如某些独具特色的基督教历史文物所显示，这两种字母表一直并存到八世纪，而且北欧古文字在英格兰一些地方用于碑铭直至十二世纪)。所有这些新近强制推行的书面文献都是用拉丁文，即罗马教会从已衰亡的罗马"帝国"直接继承下来的文字写成的。英格兰就是这样被带进了西

欧文化的主流之中，这种文化是基督教文化，它一方面顽强地固守自己的植于希腊、罗马、以色列残存的古代文明之中的根基，另一方面又宣告了自己的新时代已经到来。一种独具特色的教学和研究的模式正是通过拉丁语这一媒介在英国的隐修院和大教堂办的学校里不断发展起来，成为一种学术领域，它造就了许多学者，使他们获得成就，例如谢博恩的主教奥尔德赫姆(Aldhelm，约 639—709，他是诗歌和散文体裁中一种华丽的、曾倍受赞赏的拉丁文体大师)和查理曼[①] 大帝颇有影响的宫廷中最受尊敬、富有成就的阿尔昆(Alcuin，约 735—804)。比德正是以各国读者为对象用拉丁文写下了伟大的《英格兰人宗教史》(Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum，完成于 731 年)。比德这部史书的中世纪手抄本有一百五十多份流传至今，这部著作至今仍是记载英国基督教发展情况的不可缺少的文献。它还体现出作者不同凡响的智力、学术上的连贯性和广泛的同情心。

在早期的英格兰，虽然可能只有神职人员才会读书写字，但民间却一直存在着更广义的、口头流传的文学。在这个率先被带入西方教会范围的日尔曼民族国家里，拉丁语似乎从来没有阻碍过任何一种充满活力的英语文学传统的生存与发展。宗教教育的某些方面，特别是以布道词和道德训诫为基础的部分，自然地使用了英语。遗留至今的最重要的一篇布道词就写于盎格鲁-撒克逊时代后期。十世纪后期，坐落在韦塞克斯王国首都(即后来全英国的首都)的温彻斯特大隐修院推行了一系列教育改革，至今仍受到赞许，这些改革可能对一些神职人员为忠诚教

---

① 查理曼(Charlemagne，742—814)，矮子丕平的儿子，七六八年继位为法兰克人的二王之一，后独揽大权，打败伦巴第人，使萨克森人皈依基督教，八〇〇年由罗马教皇加冕为皇帝，称查理一世，新的西罗马帝国开始。

会的人们所写的明晰的、带头韵的散文有一定的影响，这些神职人员中有担任伍斯特主教和约克大主教的伍尔夫斯坦(Wulfstan, 卒于 1023 年)，即《伍尔夫对英格兰人的布道词》(Sermo Lupi ad Anglos)的作者，和曾在温彻斯特当过修士、后来担任因沙姆修道院院长的埃尔弗里克(Ælfric，约 955—约 1010，他的两部系列著作《天主教道德训诫》〔Catholic Homilies〕和《圣徒生平》〔Lives of the Saints〕显示出作者熟悉古英语诗歌的风格)。当时流传的《圣经》只有四世纪圣哲罗姆的拉丁文译本(称作武加大译本[1])，许多有决心的人曾试图将此文本译成英文供那些不大懂拉丁文的人阅读。比德临死前还在翻译《约翰福音》；带精美插图的《林迪斯芳福音书》在七世纪面世，在十世纪的稿本里又增加了一篇用诺森伯里亚的英语写的白话文注释。这四部福音书的一种西撒克逊文译本一直流传至今，有六种手抄本；它那正规的、富于表现力的、祈祷文式的节奏在后代的各种译本里都得到默契的体现，直到二十世纪中期才被平淡的、实用的英语所代替。

在那些得到越来越多资助的盎格鲁-撒克逊大修道院里，宗教生活和文化生活并非一直稳定。公元七九三年，也就是在比德怀着“和平与繁荣”赐福于英国教会和人民的乐观情绪在贾罗的隐修院里完成了他的《英格兰人宗教史》之后六十二年，坐落在贾罗附近的林迪斯芳的大修道院遭到北欧海盗的洗劫和破坏。第二年贾罗也遭此厄运。在一个世纪之中，由英格兰修道院培养起来的有秩序有影响的文化受到严重的干扰，甚至被消

---

[1] 武加大译本(Vulgate)，又称《通俗拉丁文本圣经》，由拉丁教父哲罗姆(Jerome，约 342—420)根据拉丁文旧译本编订重译而成。一五四六年由特兰托公会议选定公布。

灭。图书馆的藏书散落各地或者被销毁，隐修院的学校无人问津。直到有决心有教养的韦塞克斯国王阿尔弗雷德统治时期才有意识地重新鼓励人们学习英语典籍。公元十世纪，在坎特伯雷大主教邓斯坦(Dunstan，约 910—988)、温彻斯特主教艾瑟尔沃尔德(Æthelwold, 908? —984)、沃斯特主教奥斯瓦德(Oswald，卒于 992 年)的庇护下，彻底复兴了那些隐修院。流传至今的四部最重要的古英语诗歌著作，即所谓的朱尼厄斯稿本(Junius manuscript)、贝奥武甫稿本(Beowulf manuscript)、韦尔切利诗集(Vercelli Book)和埃克塞特诗集(Exeter Book)都写于这个时期。几乎可以肯定，这些诗集是在隐修院的"写作室"里创作的，尽管其佚名作者本人不一定是修士。虽然这些诗歌中有许多首大概可以追溯到更久远的年代，但是它们出现在上述十世纪的选集里，这一事实不仅表明一种更古老的传统得以幸存并具有可接受性和一贯性，而且充分表明盎格鲁-撒克逊时期的诗歌有多么广泛、复杂和深奥。许多现代学者一方面承认这些流传下来的诗歌代表了这种古老的传统，另一方面又认为这些幸存的作品可能经历过两种不同的筛选过程：一是由于时代的变迁、不经意的破坏、或文字材料的自然腐烂而强加的硬性筛选过程，一是隐修院的抄写人进行编辑、排除、删除或压缩的过程。这后一种佚名审查的过程给我们留下了一般来说是高雅的、激励人向上的以男性为中心的文学，这种文学强调部族群体的美德，强调君主和家臣之间的忠诚关系，强调个人的英雄行为的意义，强调"天命"(wyrd)的巨大影响力。按照比德的看法，我们现在见到的最早一首诗是一个名叫凯德蒙(Cædmon, 670年左右)的作者写的，他是七世纪末受雇于惠特比隐修院的一个没有任何技艺的仆人。凯德蒙曾经惧怕在世俗的节日盛宴上表演竖琴弹唱，但有一次他在梦中得到了神赐的诗歌天才，于是醒

来后便创作了一首赞美诗献给造物主上帝。这位新诗人具有如此高超的神赋灵感，因此被接纳为修士，据说曾写下一系列以《圣经》为题材的诗歌，包括叙述耶稣的转世、受难和复活的诗，但这些诗歌现已失传。比德提到凯德蒙起初曾惧怕在节日宴会上作一个“应邀去为宾主歌唱”的客人，由此可见当时诗歌在多大程度上已成为公众的和群体的艺术。它也表明一种特殊的宗教诗歌既来源于已确立的世俗写作模式又与其有着明显的区别。比德讲述的这件事清楚地说明：他那个时代的诗歌遵循的是那个时代的听众所愿意接受的措词规则和韵律规则。它还有一层含意：那些听众知道创作诗歌是为了在公众场合反复朗读、背诵并熟练地即兴吟诵。古英语诗歌那精致的传统语言可能来源于日尔曼吟游诗人的传统，这种传统也承认一位最早即兴演唱英雄主题歌曲的职业诗人，即“斯可卜”（scop）的重要首创作用。这位“斯可卜”“搜集”了许多高雅的语言和术语用于创作，他常常应邀出席在王宫、贵族府、甚至隐修院大厅里举行的庆祝集会并即兴表演，这在当时的文学作品中有非常突出的描写。例如，《贝奥武甫》的作者提到“‘斯可卜’那清晰的歌声”（“swutol sang scopes”，第 90 行），还谈到一个诗人是“国王赐封的大乡绅……他记得许多传统的故事并即兴吟诵新诗”（第 867—871 行）。一首名为《迪奥尔》的哀歌不无悲哀地特意提到记念诗人的重要性，诗中反映”斯可卜”与其贵族主人的关系富有生命力以及失去这种赞助人关系会带来可怕的社会性厄运。“斯可卜”继承下来的诗歌创作模式来自一种主要是由口头起源并发展起来的艺术。古英语诗歌使用一种复杂的头韵格律作为其形式的基础。诗人把精心构造的句子和交织在一起的词和短语组合进若干音节数量不等但有两个重读音节的半行之中；一个半行再通过与第二个半行中第一个重读音节押头韵的方法联结成一整

行。贝奥武甫命令部下为他建一座纪念坟冢的临终遗言多少反映出这种诗体所能表达的平缓与壮美：

llatað heaðomære　　hlæw gewyrcean
beorhtne æfter bæle　　æt brimes nosan;
se scel to gemyndum　　minum leodum
heah htifian　　on Hronesnæsse,
þæt hit sæliðend　　syððan hatan
Biowulfes biorh,　　ða ðe brentingas
ofer floda genipu　　feorran drifað.

（命令屡建战功的武士们/在我的遗体火化于海角后/修建一座明显的坟冢。/它将高耸在鲸鱼岬上/以提示我的人民，以后航海的人会叫它/贝奥武甫冢，当他们驾着船只/从远方破浪驶来之时。）

贝 奥 武 甫

许多年间人们一直认为现存的内容最充实的古英语诗歌《贝奥武甫》(Beowulf)创作于基督教传入之前，但后来隐修院的抄写员们为了使它具有基督教认可的内涵而在一定程度上进行了篡改。现在这种论点已经站不住脚了，尽管一些学者 仍认为这篇诗作的十世纪稿本可能将诗的创作年代推迟了三百年，甚至四百年。这部作品的佚名诗人兼叙事者虽然承认他写的是异教徒的故事，而且他的人物都遵从异教的道德观和耶稣纪元前的世界观，但是他也意识到古老的英雄主义和英雄行为的概念与他自己的宗教观和道德价值观可以兼容。《贝奥武甫》讲的固然是过去斯堪的纳维亚半岛上斩杀妖魔时代的故事，但它将这

些斗争解释为善与恶之间的斗争、人类与破坏人类秩序的毁灭性力量之间的斗争。诗中讲述的第一个妖魔格伦德尔被视为“上帝的敌人”(Godes andsaca, 第 1682 行),并被视为《圣经》中第一个谋杀者该隐的后代(第 107 行)。这首诗最早的听众一定也有这种混合的文化背景,他们欣然领会诗中提到的他们祖先时代的典故,同时也承认原始的英雄主义适用于基督教社会。正如其它遗留的古英语诗歌所表明,耶稣拯救世界的行动以及他的圣徒们的牺牲可以用超《圣经》的英雄概念来解释。从某种意义上讲,像《贝奥武甫》这样的诗歌力图调和两种文化:一种是已成形的文化,另一种是未成形的文化;前一种文化享有稳定有序的农业社会的优越性,另一种文化欣赏周游四方的武士英雄那种好动的性格。尽管吟游诗人们在希尔洛特的王宫大厅里像凯德蒙一样歌颂上帝创世,但《贝奥武甫》却来源于一种宗教文化,这种文化认为自然界有无穷的奥秘而且世界本身犹如蒙着一层面纱。它认为自然界中有大量混乱的征兆、迹象和意义。奇迹和恐怖现象,如格伦德尔、他的亲人、以及那条龙,表明神的旨意具有多重性。通过恰当地理解上帝的奇迹就可以理解他的意志;通过对邪恶的各种表现进行斗争就可以实现上帝的旨意。

《贝奥武甫》以记叙韵文的形式赞扬了一个英雄的成就,从这个意义上讲可以称其为“史诗”。与荷马(Homer, 约公元前 8 世纪)的诗歌或维吉尔(Virgil, 前 70—前 19)的诗歌的明显较严谨的记叙结构相比,《贝奥武甫》可能给一些读者以写作草率、结构松散的印象,尽管如此,它的结构实际上是围绕着与外界妖魔的三次遭遇安排的,那些妖魔在故事里真地闯入人类的庆典和人类的社会之中,似乎干扰了作者的记叙。与这些故事交织在一起的还有其它故事,它们有助于扩展背景使其反映更广泛的文明或传统。当人们聚集在会议厅里享受温暖和同志情谊的

时候，妖魔们从阴冷的、不友善的外界走来，这两种情况的种种对照表明了社会群体与异族群体明显地交替更迭。作者认为人类社会是由忠诚的纽带来维系的——贵族为他的武士们提供庇护和食粮，并在被社会认可的等级制度中为他们提供一个位置，而武士们则以提供服务作为回报。那位贵族是慷慨的“赠送戒指的人”、“真金般的朋友”和奖励贝奥武甫勇敢行为的人，也是节日盛宴的创始人。这首诗的开头重点描述了希尔洛特厅里洛兹加国王的朝廷，在这一由男性主宰的、以普遍承认的关系和义务为基础的等级社会之外存在着另一种秩序，即那些一心想毁灭国王及其朝廷的妖魔的秩序，或者说是无秩序。吃人肉的格伦德尔住在远离人类、远离信仰的地方，到了夜间就出来作祟。是贝奥武甫向这个入侵者发起了挑战，也是他把这受了伤的妖魔赶回巢穴并杀死。当格伦德尔的母亲怒不可遏地对希尔洛特厅发起新的进攻时，贝奥武甫和他的伙伴们穷追不舍，直追到她的水中巢穴；然后诗歌进一步再现了不能住人的沙漠、空旷的沼泽地和荒凉的海滨悬崖。诗人正是通过这样的段落暗示了这条鸿沟仍然横亘在人类的社会和野兽的危险、冷酷、野性的世界之间，这后一种世界就是流浪者、遭放逐的人和局外人所继承的遗产。

洛兹加国王的“斯可卜”把贝奥武甫在丹麦荒原上战胜格伦德尔的胜利与条顿族传说中的伟大屠龙者西各蒙德的多次胜利相提并论。对于这部诗作的最早听众来说，这一比喻可能暗示着贝奥武甫的英雄业绩会像西各蒙德的业绩那样不可避免地导致与妖魔的再次较量，最后必将导致自己的失败和死亡。这一相似之处本身就含有符合长篇叙事诗性质的富于悲剧性的巨大讽刺。当贝奥武甫开始与一条龙搏斗的时候(后来证明这是他最后的战斗)，他似乎变得更加苦恼，时刻为命运所困扰，也就是

说他对盎格鲁-撒克逊人称之为 wyrd 的“天命”怀有朦胧的恐惧感。刀剑是决定性的祖先遗产，任何靠刀剑生活的人现在必然死于刀剑之下。贝奥武甫的家臣中那些惧怕这次战斗的人背叛了他，他身后留下了一个王国，邻国的国君们迫不及待地利用这位如此有影响的英雄死后的政治真空对这个王国进行威胁。全诗以哀悼告终，这位英雄的骨灰按异教方式埋葬在一个坟冢里，四周堆满精心制作的珍宝，类似一九三九年在萨福克郡的萨顿·胡出土的那种。《贝奥武甫》的最后几行描述了基督教传入前时期的一个壮观场景，但是诗中反复强调人必然死亡，强调“天命”的决定性，这对基督徒听众来说可能同样传达了一个信息：要以英雄的姿态去服从仁慈而全能的上帝所传下的一切正义的命令。

《莫尔登战役》和哀歌

《贝奥武甫》全诗所描述的社会效忠和军事效忠制度在古英语文学的其它作品里也有所反映。一首残存的题为《莫尔登战役》(The Battle of Maldon, 约 1000)的诗歌赞扬了埃塞克斯贵族伯特诺斯与一伙北欧海盗进行的伤亡惨重的小规模战斗。这次在公元九九一年进行的“战役”似乎促使这位后来的诗人(可能是位隐修院诗人)摹仿一种古老的英雄诗体并探索英雄行为准则的内在张力。在诗中伯特诺斯并非仅仅被描写成勇敢而鲁莽的武士。从某种意义上讲他是个殉国的烈士，为了领主(埃塞利德国王)和自己的国家(“人民和家园”)慷慨地牺牲了自己的生命，也牺牲了忠诚的家臣们的生命。然而他的“殉国”却值得怀疑。他竟允许丹麦人渡过本来应该成为他的最佳防线的河流，表现得很鲁莽，因此后来败于丹麦人手下，诗人虽然把这些

看作是基督教文化为了战胜异教敌人而作出的牺牲，但是诗中也表明伯特诺斯的家臣之间的忠诚友好精神起着特别重要的作用，因为上帝对他们的命运大抵是不关心的。《迪奥尔》(Deor)一诗则提供了鲜明的对照，尽管全诗也强调效忠，强调贵族保护人和家臣之间的相互关系。这首诗是用第一人称写的，言明是一个"斯可卜"在被对手取代之后唱出的哀歌。狄奥尔的自我安慰是通过深思五种厄运事例的形式来表现的，这些厄运事例都取材于日尔曼民族的传说和历史；他使自己确信：在每一事例中悲伤都消逝了，因此他被解职的痛苦也同样会过去。每一段沉思录都以相应的叠句结束，全诗的结尾部分超越了异教忍受命运统治的一般观点，进而强调基督教对天道的信仰。

《威德西斯》(Widsith)一诗也采用了虚构的"斯可卜"独白的形式，在诗中一个"周游四方的人""打开了话匣子"，描述他在漫游途中遇到的各族人士和王公贵族。虽说这位吟游诗人列举的民族主要属于条顿民族范畴，但也包括了犹太人、埃及人、亚述人、米堤亚人和波斯人，以自豪地显示他对《圣经》的了解。他还谨慎地强调有眼光的保护人给予他的奖赏，这既体现了过去时代的慷慨，又体现了诗人与赞助人之间相互依存的传统关系，他还公开提醒人们不要忘记当前的责任。斯可卜"威德西斯"在漫游途中发了财；而《漫游者》(The Wanderer)一诗中的叙事者(他不一定是吟游诗人)则宣称他失去了领主兼赞助人，如今出现在他面前的是一派痛苦陌生的景象：冰冻的浪涛、成群的海鸟和冬季的严寒。他笔下的世界是流亡者的荒原，他用贴切的隐喻和精心设计的形容词描绘出这一番景象。在这里，在历史上对海岛定居者的祖先有那么重要意义的大海已成了割断联系的因素；作者通过描写大海的空旷及其冬季的肆虐来体现人际关系的失败，体现孤独、隔绝和放逐。这位"漫游者"像其他古英语

诗歌中的叙事者一样,在天命面前用一种由耐心形成的智慧聊以自慰。在《航海者》(The Seafarer)一诗中,陆地定居生活之舒适与海上生活之艰险形成对照,比《漫游者》更伤感更暧昧。叙事者告诉我们:他虽然一直忍受着"胸中巨大的痛苦"辛劳地工作,听到的只有"大海和冰冷浪涛的拍击声",但是这些经历似乎使他感到振奋。他浪迹海上的生涯是自己选择的,不是由于受到排斥或失去赞助人不得已而为之,也不是命运强加的。有点令人困惑的是,这首诗逐渐表明航海者虽然欣赏岸上生活的安全,但对此又持怀疑态度。在他看来,陆地上宣告夏天来临的杜鹃只不过让他想起四季的更迭,而海鸟的鸣叫声则敦促他回到海浪的刺激兴奋之中。在诗的末尾,这位叙事者确立了一个新的相反的观点(他的整个论点一直在向这一观点发展):海岸代表尘世的转瞬即逝和变幻莫测,与此对比就可以得出天堂的恰当定义——它是漫游着的灵魂的真正安全的家园。

一首名为《废墟》(The Ruin)的残缺短诗也表现了尘世间的欢乐和成就是不可靠的,并暗示渴望回归天堂。这首诗对一个城市废墟中崩塌的石块(可能是罗马古城阿奎苏里斯〔即现代的巴斯市〕的废墟)发以深思,叙事者看到废墟不禁惊叹以前竟然存在过产生了如此伟大的建筑师的民族(多数盎格鲁-撒克逊的巨大建筑都采用木结构,而不用石结构,而且最早的英格兰殖民者似乎出于迷信而避开罗马人的定居点)。然而《废墟》的叙事者并非要表达一种疏离感;他不过是在谈论人们已远离了那已消失的奇迹,表达一种被无情的岁月和"天命"强化了的意识。《妻子的哀怨》(The Wife's Lament)和《流浪者》、《航海者》、《狄奥尔》、《威德西斯》、《废墟》一起被收集在人称《埃克塞特诗集》(The Exeter Book)的著名选集里流传下来,它对常见的流放、免职和社会耻辱等主题作了进一步的但独具特点的变化。从《妻

子的哀怨》里可以听到一个女人的声音，这在诗歌中实属罕见，她哀叹被流放的丈夫离家在外，尽管作者没有清楚交代详情而且诗中有许多典故令人费解。人们有时把这首诗与几首题为《丈夫的书信》(The Husband's Message)的小诗联系在一起。它们可能与短诗谜(也保存在《埃克塞特诗集》中)也有关联，短诗谜是紧凑的小诗，显示出盎格鲁-撒克逊听众在多大程度上痴迷于隐喻的作用。由于《埃克塞特诗集》有着明显的传教性质，人们有时认为《妻子的哀怨》是对《圣经》中的《雅歌》的阐释，《雅歌》在传统上被基督教会解释为表现灵魂渴望得到天堂恋人的书。所有这些强调失落、疏离和放逐的哀歌也使人回忆起比德在《英格兰人宗教史》里使用过的世俗快乐转瞬即逝的著名意象，领会到它的巨大影响力。根据比德的记述，公元 六二七年诺森伯里亚的埃德温国王召开会议讨论是否接受基督教时，他的一位主要朝臣把人生比作一只麻雀在温暖拥挤的宫廷大厅里飞 翔，与大厅外面冬季肆虐的风暴相比较，这是短暂的安全时期。这只麻雀的来历和飞翔的目的地与人类的命运一样神秘莫测。这位进谏者强调说，基督教徒只有从宗教的角度才能理解周围的黑暗，才能应付一个空虚的世界，在这个世界里友情、忠诚和秩序已经衰败。

圣经诗歌和《十字架之梦》

有相当数量的古英语宗教诗歌直接取材于《圣经》和拉丁文的圣徒生平。我们从比德的《英格兰人宗教史》得知，据说凯德蒙曾经以《圣经》中的《创世记》、《出埃及记》和《福音书》为题材写过诗歌，可是流传下来的有关这些题材的诗歌中没有一首能确定是哪个有名有姓的作家写的。题为《创世记》(Genesis)、

《出埃及记》(Exodus)、《但以理》(Daniel)和《犹滴》(Judith) 的四首诗并非仅仅对《圣经》作出直接的解释。例如《创世记》开头着重说明赞扬万军之主的重要性,然后脱离《圣经》的内容用很长的篇幅描述众天使的堕落。这首诗主要围绕着善的准则与恶的准则之间进行重大斗争的思想展开。这部任意发挥的作品(尴尬地被人称为《创世记》B 本)中给人印象最深的篇章把亚当的堕落写成是他背叛了全能的领主的信任,因而遭到放逐的惩罚,失去了造物主对他的仁慈庇护。《出埃及记》一诗自始至终也有许多军事隐喻,该诗把犹太人和埃及人的斗争描写成一场武装冲突,正在出走的犹太人取得了胜利。诗作《但以理》很明显是《出埃及记》的续篇,它强调神干预人间事务的力量,大概也反映了在圣周(复活节前一星期)和复活节的庆典及礼拜仪式上引人注目地使用《旧约全书》中有关上帝拯救人类故事的情况。《基督与撒旦》(Christ and Satan)一诗涉及范围较广,从进一步演绎众天使堕落的故事开始,再描写地狱的痛苦,直讲到救世主基督的复活与升天(尽管逐渐战胜撒旦的故事在荒原诱惑一节里达到高潮),该诗把基督本人描写成与黑暗势力进行斗争的武士。在《贝奥武甫》手抄本中保留下来的残缺诗歌《犹滴》以一个勇敢的女武士为主人公。犹滴是个贞洁的以色列保卫者,她与诱人堕落的妖怪(以入侵者霍洛弗尼斯的形象出现)进行斗争,正如贝奥武甫与格伦德尔及其亲属斗争那样。那些以不可凭信的圣徒生活为基础的诗歌也说明世俗英雄诗的风格、隐喻和语言能在多大程度上加以改变来适应基督教史诗的需要。《安德烈》(Andreas)一诗描写明显富于战斗精神的圣徒安德烈多次跨海去解救被监禁的圣徒伙伴马太,更为不寻常的是,他把马太从梅米多尼亚的食人肉者的威胁下解救了出来。《使徒的命运》(The Fates of the Apostles)一诗末尾有北欧古字体的签名,诗人

名叫基涅武甫(Cynewulf),这首诗讲述"十二个有高尚心灵的男人"传教的历程和牺牲的经过,这些坚忍的北欧英雄分明是基督使徒的化身。人们相信这位基涅武甫也是《埃琳娜》(Elene)和《朱莉安娜》(Juliana)的作者;《埃琳娜》讲述的是圣海伦娜发现真十字架的故事,《朱莉安娜》讲述的是一个罗马贞女英烈的生平。

许多古英语宗教诗歌所博得的尊崇(尽管有时是勉强的)多于所博得的喜爱和赞赏。许多现代读者不习惯圣徒生活传统中的那种庄严的虔诚,在他们看来,专门表现基督教的诗歌中显然最深刻、最感人、最发人深省的作品当属《十字架之梦》(The Dream of the Rood)。这首诗描述了基督受难的十字架所看到的幻象,诗的构思灵活大胆,在使用自相矛盾论点和善用变形方面有时近乎超现实。八世纪的鲁斯韦尔十字碑(位于今日苏格兰边界上的一块石碑)的边缘上用北欧古字体镌刻的一段引语显然出自这首诗,这说明诗的创作日期要相对更早。该诗的题材涉及叙事者对基督受难的十字架的感情变化,这一题材在早期的几首类似作品中已有表现(其中最著名的是为人熟知的六世纪法国主教瓦南提乌斯·福蒂纳图斯(Venantius Fortunatus)为耶稣受难节仪式写的赞美诗《同声歌唱》和《君主的旗帜》。在《十字架之梦》的开头,一个人在梦中看见一个镀金的、装饰着珠宝的胜利十字架,周围有天使在顶礼膜拜。然而,十字架那超自然的辉煌似乎使这位凡夫俗子深感自己的无用和罪孽,这位心绪不安的叙事者开始懂得:这个十字架的外表是自相矛盾的。它既灿烂辉煌又沾满鲜血:

Hwæðre ic purth þæt gold ongytan meahte
earmra ærgewin, þæt hit ærest ongan
swætan on þa swiðran healfe. Eall ic wæs mid

sorgum gedrefed.

(然而透过它那镀金的表面/我能看到那些罪人/以前进行的斗争，看到它的右侧/曾经流过血。我感到忧伤和不安。)

然后，十字架开始说话，它描述一棵树如何被伐倒并做成了绞刑架，一位"青年英雄"曾经拥抱过它。十字架和英雄一起被同一批钉子穿透，一起受人蔑视，一起流淌鲜血。十字架在不得已成为基督受难的参与者之后被抛弃，被掩埋，后来又被"基督的武士们"发现，他们把它看作拯救世人的工具。由于这个十字架已与基督成为一体，基督的复活和升天使它产生了神奇的变化，现在它在天堂受到赞誉，被称为"最好的象征"。十字架停止说话时，那做梦的人又接着讲下去，他的话里充满欢乐、崇拜、惊喜的感觉。他与《漫游者》和《航海者》中的叙事者一样心中充满矛盾，既深思天堂的宁静，又相信世俗生活变化莫测和各种限制。他将天堂视为美化了的王宫议事厅，是贵族财富的汇集地，也是圣徒们永世交往的合适背景，因此他渴望到天堂去。《十字架之梦》巧妙地表现基督教的几大自相矛盾的论点，但是这种表现方法比谜语的那种令人困惑的发问要深刻得多，具体得多。它把一个崇拜对象展现在读者面前，这是一个自相矛盾的象征，它需要人们去理解，并且最终与自己象征的意义融为一体。英语宗教诗歌里没有任何一首诗能比这首诗给人留下更深的印象。

(谷启楠 译)

第二章

中世纪文学：一〇六六年至一五一〇年

贝耶克斯挂毯（The Bayeux Tapestry）以最生动的画面记载了最终导致诺曼人征服英格兰的那些历史事件，严格地讲，它根本不是挂毯。这幅长达七十米的绣品在诺曼教堂城市贝耶克斯被称为“玛蒂尔达王后绣制的挂毯”，它同样不可能是征服者威廉（William the Conqueror, 即 William I）的妻子呕心沥血亲手制作的。早在诺曼人征服之前以及其后很长时间，英格兰一直以手工绣品的精致和技艺高超而闻名于世。这块巨大的叙事壁挂大概是因宗教仪式的需要而委托（也可能是强迫）英格兰的女刺绣工制作的，其目的是纪念一〇六六年诺曼人的胜利和一〇七七年征服者威廉的同父异母兄弟奥多（Odo）就任贝耶克斯大教堂主教。诺曼人征服之后，威廉把英格兰的多处大庄园馈赠给奥多作为回报，并封他为肯特伯爵。后来奥多到英格兰北部任国王总督，在一定程度上很残忍。在贝耶克斯挂毯上奥多的形象时有出现，他被描绘为威廉的顾问、黑斯廷斯战役① 前在英格兰举行的宴会上的祝福者和战役中使用大木棒的武装首领（当时禁止神职人员佩带刀剑），形象非常突出，这说明至少他

---

① 黑斯廷斯在英格兰东南，临多佛海峡，一〇六六年诺曼人在此打败盎格鲁－撒克逊人。

本人并不觉得用一幅纪念他兄弟取得的著名胜利的绣品来装饰自己的新教堂是不适宜的。

正如中世纪的艺术经常展示的那样，贝耶克斯挂毯把各种神圣的和世俗的、军事的和神奇的、由人决定的和由神预定的事物统统结合在一起。这件绣品是一种思想的表述，既有叙事性又有教诲性；对于当时熟知那些历史事件的人们，它会证明宣传家的观点，而对于当时那些无知的和没有受过教育的人们，它会就威廉公爵军事行动的正义性作出诺曼人独特的解释。挂毯上描绘了威廉的战友和客人英格兰伯爵哈罗德(Harold)把伸出的双手有力地按在一对圣骨盒上宣誓效忠威廉；当近似圣徒的“忏悔者”爱德华国王被埋葬在他的威斯敏斯特新教堂时，上帝的一只手从云朵中显露出来，藉此强调神灵保佑和上天主宰人间事务的思想；当背弃了誓言的哈罗德受到已被开除教籍的斯蒂甘德(Stigand)大主教加冕成为爱德华的继承者时，他那些焦虑的臣民们惊喜地看到一颗灿烂的星星出现在空中(实际上就是哈雷彗星)。挂毯把威廉参与英格兰事务表现为上帝计划的一部分，按照这一计划，神圣的英格兰国王的王位理所当然地由一个上帝指派的诺曼人来继承，这个继承人面对一个背信弃义的篡权者不得不申明自己的权利。挂毯表现了那些主要人物及其支持者们在积极行动。配合这一叙事画面的有用拉丁文写的简短说明，在挂毯的上下边缘还绣着带翅膀的走兽和正在劳作的男人女人。在这件绣品现存的残缺的一端，可以看到黑斯廷斯战役的血腥场面以及 英格兰军队败阵的狼狈情景。在下面的边缘上有许多生动的画面，描绘战败者的残肢断臂和尸体，而拉丁文说明却平淡地写着：“哈罗德国王在此被杀”。

贝耶克斯挂毯显示的不仅仅是诺曼底公爵的私生子威廉如何继承英格兰王位及其原因。它还说明了在一位新君主(后代

所有的君主都宣称是他的传人并拥有继承其王位的合法权益）的统治下英格兰的王国和王位得到延续。大概那些委托绣工制作这块挂毯的征服者们比那些新近被征服的刺绣女工更清楚这种延续性。威廉发现英格兰是个封建国家，受本国贵族的统治并听命于富裕而有影响的教会。一〇八七年威廉去世时给他的新王国留下了秩序井然的封建制度，这一制度由于有强大的诺曼贵族政体和热情的诺曼主教团而得到加强。他征服英格兰时，这个国家的国王、贵族和农民都说英语，而受过教育的英格兰神职人员在礼拜和学习时则使用拉丁语。他身后的英格兰却通用三种语言：虽然有文化的神职人员仍使用拉丁语完善自身，但诺曼法语成了新统治阶级的语言，而使用英语的主要限于被统治的人民。尽管威廉在四十三岁时曾努力学习他的新臣民使用的语言，但是没有坚持下去。在大约三百年间，没有一个英格兰国王愿意说英语作为母语；虽然诺曼贵族和行政官员出于需要不得不逐渐使用两种语言，但只是到了十四世纪中期才允许在议会的 呈请书、法律程序以及遗嘱和契约等法律文件里使用英语。

诺曼人征服的结果使说英语的上层阶级被说法语的上层阶级所取代。除此之外，它几乎并没有改变英格兰王国当时的社会结构。旧有的地名都保留下来了，尽管说法语的人和习拉丁语的抄写员偶尔会把地名弄错；永久使用的诺曼地名都是新建城堡和新成立教堂的名称（前者如贝尔沃〔Belvoir〕、里士满〔Richmond〕、蒙哥马利〔Montgomery〕；后者如里沃尔克斯〔Rievaulx〕、丰丹〔Fountains〕、杰沃尔克斯〔Jervaulx〕，特别是巴特勒〔Battle〕）或是落入诺曼人手中并以其家族姓氏命名的庄园名称。这位新国王一般来说愿意尊重英格兰原有的制度和风俗，他将法国骑士晋升为伯爵时引人注目地用“earl”表示爵位，

而不用欧洲大陆通用的“count”。虽然“忏悔者”爱德华在位期间许多属于欧洲教派并在欧洲受过教育的资深教会人员地位显赫，但是威廉还是加速了向英格兰引进新的神职特权阶层的进程。诺曼人征服后十年内只有伍斯特的伍尔夫斯坦这一位英格兰主教留任，也只有巴斯和拉姆齐两所主要的隐修院仍在英格兰院长的控制之下。犯过错误的斯蒂甘德在一〇七〇年被剥夺了权力，他的坎特伯雷大主教职位由出生在意大利的学者兼别克的诺曼大教堂教长兰弗兰克(Lanfranc，约 1015—1089)担任。一〇六九年约克大主教伊尔德雷德去世后职位空缺，于是更有名的诺曼人贝耶克斯的托马斯被派到这个教区任职。这些外来的高级教士控制下的教会所享有的财富在《土地调查册》(Domesday Book)中有所记载，该书记载了一〇八六年威廉国王钦定的英格兰土地所有权大调查的情况。这部《土地调查册》还把新引进的世俗贵族阶级的财产和领地进行了精确的造册。在诺曼人征服之后，帮助威廉取得侵略胜利的诺曼籍、法国籍和佛兰德籍冒险者们立即得到了回报，他们得到了从曾经武装反对新国王或拒绝承认其宗主权的英格兰地主那里没收来的庄园。这一没收和赐予的过程一直在继续，同时英格兰人武装抵抗新秩序的一切表示都被有力地镇压下去。

就其对英国文化的长远影响而言，威廉的成就表现在四个方面。他和他的诺曼人、安茹人和金雀花王朝的继承者们① 迫使英语进入从属地位，后来英语只是逐渐地由此重新上升，变成了一种结构简化的语言，其拼写、词汇和文学表达方式都受到诺曼法语的强烈影响。伦敦(而不是温彻斯特)作为王国的行政中

① 金雀花王朝，亦称安茹王朝。一一五四年法国的安茹伯爵亨利因其母是英王之女而入继英格兰王位，称亨利二世，为安茹王朝之始。

心，在政治、经济和地理上的重要性也有助于确立“标准”英语未来的书写和口语形式。第三，由于贵族们只欣赏那个时代法国文学的文体、比喻和题材，英语作品的题材因而发生了变化，从古老日尔曼民族的褊狭模式向西欧各国共有的更开阔的模式变化。第四，那些热衷于文化史的阴谋理论的人不时提出一种更具倾向性的说法，他们认为诺曼人的征服在享有特权的统治阶级和与其疏离的群众之间形成了一条社会文化鸿沟。这一理论有时与“诺曼枷锁”思想或与民间流传的罗宾汉(Robin Hood)的绿林好汉的故事联系在一起，它对随后的几个社会变革即社会动 乱时期(重要的有 1381 年的农民起义、1648 年至 1649 年查理一世被审判处决之后 的几年、以及 18 世纪末 19 世纪初的工业革命时期，后者可参见瓦尔特·司各特爵士所著之《艾凡赫》)产生了特殊的影响。用阶级觉悟的观点再解释一下，十一世纪横亘在“他们”和“我们”之间的鸿沟一向被看作是一个外来的封建贵族阶层逐步把自己改变成长存不废的统治阶级的过程的开端，这个贵族阶层原来说的是另一种语言，喜欢的是异国的文学形式，它在成为统治阶级后继续使用精英论者的文化价值观作为施加自己影响的手段。不管这些说法是否真实，我们可以看出：诺曼人的征服有效地消除了古英语世俗诗歌和散文受上层阶级赞助的局面，逐渐以一种新的文学文化取而代之，这种文化接受更广泛的影响，其世界观是国际性的，并具有真正欧洲的权威性。

诺曼人入侵英格兰迫使不列颠岛进入咄咄逼人的自信的军国主义文化轨道，这种文化控制着一个松散的帝国，这个帝国从南方的西西里岛和阿普里亚 岛一直延伸到北方的苏格兰低地。被征服的英格兰人无需提醒也会记得自己进入不列颠岛的“殖民”挺进，也会记得更近一些时候北欧海盗在该岛北部和东部建

立的诸多定居点。那些说法语的征服者们也不会忘记自己的祖先来自斯堪的那维亚半岛，是些不甘寂寞、雄心勃勃的“北欧人”，他们一心想去法国那块更肥沃的土地定居。正如贝耶克斯挂毯所示，这些皈依了基督教的诺曼人愿意把自己来到不列颠看成是传播文明使命的一部分，看成是自己优越文化成就的恰当延伸。那些永久定居英格兰的人虽然傲慢地保留着自己的诺曼法语姓名，虽然可能没有掌握他们统治下的英格兰人的语言，但是他们很快就要称自己为英格兰人了。十二世纪初当诺曼霸权主义向西延伸要吞并爱尔兰的时候，这个西部岛屿的统治权就是在罗马教皇的赞同下以英格兰国王的名义来实施的。这是一次扩张帝国的行动，为此那些“英格兰”人直到今天也没有得到宽恕。

教会、教会建筑和神职历史学家

一〇八七年 九月，征服者威廉逝世于诺曼底，在战火中被埋葬在卡昂他亲自建立的教堂里。彼得伯勒的修士们一直在用英语续写的《盎格鲁-撒克逊编年史》(Anglo - Saxson Chronicle)版本记载了威廉去世的情况，其中既有畏惧又有过分的赞誉。编年史的佚名作者宣称自己曾在宫中度过一段时光，他承认威廉是个有“巨大智慧和权力”的国王，“在荣誉和实力方面超越了所有的前辈国王”；威廉虽然“对那些违抗他意志的人无比严厉”，但对“那些热爱上帝的好人”却非常仁慈。正如这位作者煞费苦心地指出的，威廉虽不是圣人，但他是个坚强、正义的合法国王，他热爱教会而且特别崇尚隐修院的生活。他不仅在苏塞克斯郡巴特尔镇中自己战胜篡权者哈罗德的地点建立了一所新教堂，而且规定“每个男人不论 社会地位如何只要愿意都可以

担任教职"，这就是他那个时代的宗教状况。威廉和他任命的教士们虽然很可能迫使英格兰教会接受了本质上是诺曼人的观点，如行政效率、虔诚、学识等，但是他们也使英格兰教会开放，使其全面加入十二世纪西欧盛行的以法语为中心的复兴基督教教规、学术和模式的运动。

英格兰的诺曼君主和安茹王朝的君主们所提拔的高级教士并非仅仅是英国教会的智力装饰品；他们还是封建国家有用的行政管理仆人，他们作为"精神贵族"成为国家机构中的一员。一〇八九年兰弗兰克逝世——《彼得伯勒编年史》(Peterborough Chronicle)说他是"可敬的父亲和慰藉修士的人"，继任他的坎特伯雷大主教职位的是一位更伟大的出生于意大利的学者兼行政官员安塞姆(Anselm, 1033—1109，去世后被非正式地封为圣徒，1720 年被誉为基督教会神学家)。安塞姆用拉丁文写了一篇论述耶稣为拯救世人而承受苦难的著名论文《为什么上帝与人同形?》(Cur Deus Homo)，这篇论文为基督教的信仰辩护，强调要使用上帝赐予人类的思辨能力而不要仅仅求助于《圣经》的权威或承袭下来的理论权威。尽管安塞姆是得到皇家的赞助才来到坎特伯雷任职的，但他在政治上与为之服务的国王们的关系并不轻松，他与学识渊博的亨利一世国王(Henry I, 1100—1135 在位)之间的特别烦恼的关系在许多方面预示着超民族的天主教会的要求与亨利二世(Henry Ⅱ, 1154—1189 在位)统治下的封建王国所坚持的要求之间会有更加剧烈的矛盾，这一矛盾发展到顶峰导致托马斯·贝克特大主教(Thomas Becket, 约1118—1170)被害。贝克特是一个定居英格兰的诺曼人之子，曾在巴黎和博洛涅就读，一一六二年在他过去的朋友和政治同盟者亨利一世的怂恿下被派到坎特伯雷教区任职。后来君主的利益和大主教的利益发生了直接冲突。一一七〇年冬，这位大主

教结束了在法国的流亡生活愤怒地回到英格兰，他在自己大教堂的圣坛上正准备做弥撒时被国王的四个骑士暗杀。这一事件激怒了全欧洲，据报导贝克特的坟墓上奇迹迭生；教皇亚历山大三世认识到像贝克特这样的殉道者具有精神价值和政治价值，有利于教会独立施加实际的影响，便于一一七三年二月正式追认他为圣徒。十八个月之后，气焰不再嚣张的亨利二世不得不在这位新圣徒的陵墓前公开忏悔认罪。

贝克特的被害事件以及后来去坎特伯雷拜谒贝克特墓地的朝圣客络绎不绝的事实不仅是提高了这位教会黩武分子已经很高的地位；它们还促进教会为礼拜和朝圣创造一种辉煌的建筑背景。在诺曼人征服以后的岁月里，诺曼底资深教士的到来已经提供了激励人们在前所未有的规模上重建英格兰的大教堂和隐修院教堂的因素。这些原有的大型罗马式建筑物，特别是坎特伯雷新教堂(1070 年动工)、伊利岛新教堂(1083 年动工)、伦敦新教堂(1087 年动工)、蔚为壮观的达勒姆新教堂(1093 年动工)以及圣奥尔本斯隐修院(1077 年动工)和彼得伯勒隐修院(1118 年动工)等，由于十二世纪四十年代法兰西岛兴起了新的哥特式建筑而显得有些陈旧了。

一一七四年当坎特伯雷大教堂的东翼被大火烧毁时，原坐落在此的小隐修院的修士们不失时机地按照革新的法国哥特风格重建了这个小教堂。新的唱诗班席位是直接敬献给圣托马斯·贝克特的，也反映了对他的个人崇拜给坎特伯雷带来了财富。这件工作虽然委托给了法国建筑师桑斯的威廉，但在他退休后，重建的工作是由另一位设计师英格兰人威廉完成的。事实证明，唱诗班席位和圣三一小礼拜堂(其向东扩建的部分十分壮观，内有华贵的贝克特圣陵)对于后来英格兰宗教建筑的发展有很大影响。它们显示了建筑师为适应隐修院教堂的特殊需

要而对最先进的法国哥特式建筑风格进行了复杂的改造，同时也标志着独特的英国建筑风格已确立并开始走自己的、有时是高度革新的道路。

镀金的和装饰着珠宝的贝克特圣陵矗立在高高的圣坛之上，也矗立在朝圣者的头顶之上，它俯视着坎特伯雷大教堂的内部，正如大教堂本身俯视着中世纪的坎特伯雷城。它们两者都是灯塔，放射着精神的光芒；吸引着忠诚的人们前来医治心灵和肉体的创伤。大约在一一八八年，坎特伯雷修士杰维斯（Gervase of Canterbury）受其他修士之托写了一部他们隐修院的历史，这部历史特别详细地叙述了重建和装修唱诗班席位和殉道者贝克特圣陵的情况。杰维斯显然为这一成就感到自豪。即便他并没有试图解释这一建筑的象征意义，他也很清楚这个新建筑对任何一个虔诚的观察者会产生什么样的影响，很清楚在礼拜堂里沿着逐渐升高的通道走向那位圣徒的遗骨的过程是如何加强了朝圣者的敬畏感。杰维斯写这部史书的意图之一是在大主教的干涉面前强调自己隐修院的尊严，该书并不是独一无二的文学成果。它是现存的几部拉丁文史书中的一部，这些史书让人们注意一个特定群体的历史渊源并强调那个群体对整个国家的生活和国际生活所产生的文化影响。奥德里库斯·维塔利斯（Orderricus Vitalis, 1075—约1142）是生于什鲁斯伯里的盎格鲁-诺曼修士，也是诺曼底的本尼狄克会修士，他在进行道德说教的巨著《教会史》（Ecclesiastical History）中用了很长的篇幅叙述自己修道院的历史，尽管绝大多数当今的读者可能被他那些关于征服英格兰的情况、征服者威廉的动机和品格以及后来诺曼底与英格兰的关系等冗长的题外话所吸引。奥德里库斯自豪地强调自己的英格兰出身，说明他非常感谢比德的先例、方法和榜样（他在当见习修士时曾抄写过比德的《英格兰人教会

史》全文)。马姆斯伯里的威廉(William of Malmesbury)是威尔特郡马姆斯伯里隐修院的图书管理员,他写了两部相辅相成的英格兰史,一部是非宗教性质的《英格兰国王事迹》(Gesta Regum Anglorum, 1120),另一部是宗教性质的《英格兰教士事迹》(Gesta Pontificum Anglorum, 1125)。这两部著作都记载了从公元五、六世纪直到作者生活年代之间的历史事件,特别侧重介绍英格兰西部的情况,顺便提一下,还侧重叙述了亚瑟王的形象(威廉从历史的观点对传说中亚瑟王超凡的能力表示怀疑)。然而与此相比,萨福克郡贝里圣埃德蒙兹隐修院的护理员乔瑟林·德·布雷克隆德(Jocelin de Brakelond, 1200年在世)写的《编年史》(Chronicle) 则更偏袒教会。乔瑟林的《编年史》叙述一一七三年至一二〇二年间该隐修院全体修士在院长参孙的坚定领导下所进行的 积极改革,以及修道院的土地和建筑等情况;对于参孙,乔瑟林起初是敬慕的,尽管在参孙无耻地提拔了自己的一个门生作副院长后这种敬慕之情有所减弱(谈到那件事时,乔瑟林使用了"惊呆"一词)。一二三五年至一二五九年间马修·帕里斯(Matthew Paris, 约 1199—1259)在圣奥尔本斯隐修院写的《大编年史》(Chronica Maiora)也同样栩栩如生。帕里斯是圣奥尔本斯隐修院的熟练的抄书员、插图绘制员和院长传记撰写者,他在自己的《大编年史》里力图描述从上帝创世直到自己生活时代的历史。他的作品中最具特色的部分不是写他虔诚地想象出来的事情,而是写他亲眼所见的事件。例如,他专门批评教皇腐化受贿,并尖刻地评论亨利三世国王(Henry Ⅲ)重用外国人而不重用英格兰本族人的倾向(尽管这位国王和这位编年史作者都不一定会说英语)。

在奥德里库斯、马姆斯伯里的威廉、乔瑟林·德·布雷克隆德以及与他们同样杰出的同代人亨廷顿助祭长亨利(Henry, 约

1084—1155)看来，历史显然是个道德过程，上帝神秘的意旨在此过程中逐渐揭示给人类。当这些历史学家中的每个人在单纯记载事实之外站在远处审视这个过程时，他会深思上帝是以何等神奇的方式把自己的意志打印在他的生灵和大自然上，他会深思暴风雨、沉船事件和各种灾害是如何证明了上帝的愤怒，以及疾病和火灾的神奇终止是如何体现了上帝的宽恕。上帝的圣徒们通常以梦境和幻象表达他们的不快，并在为人祈祷时以神奇的治愈创伤的行动表示他们的祝福。无论中世纪早期的历史学家在筛选素材时是多么审慎，他们总是把所记载的人类历史解释为一个永恒真理的短暂表现，解释为人类在神秘莫测的世界里仍怀有雄心壮志的明显例证。

然而对于一个特别受人喜爱的、有巨大影响力的史学家来说，历史不仅仅是一个体现神意的过程或道德的过程，它还是个神奇的想象过程。蒙茅斯的杰弗里(Geoffrey of Monmouth，约1100—1155)原是威尔士的修士，后来被提升为圣阿萨夫主教，在他看来，威尔士民族对于不列颠岛未来的命运仍然是个关键。杰弗里宣称，他的《不列颠列王纪》(Historia Regum Britanniae，约 1130—1138)是从“一本用不列颠语写的非常古老的书”翻译过来的。他很可能是把口头流传的史话 加以改编，并加入许多自己用特别丰富的想象力虚构出来的东西(在他关于许多地名出处的论述中想象的因素非常突出)。杰弗里的《不列颠列王纪》现有一百九十个手抄本散见于欧洲各地，它不仅仅是最早记载亚瑟王和圆桌骑士传奇的文字材料；它也有助于宣传这样一个善良的观念：不列颠人的祖先是特洛伊王子布鲁特斯(Brutus)，即西尔维乌斯的儿子和埃涅阿斯的曾孙。据说这位布鲁特斯从特洛伊逃脱之后在德文的托尼斯登陆，消灭了一族巨人(包括十二英尺高的戈格马戈格)，然后又建立特洛伊诺旺

特城(即后来的伦敦城)。布鲁特斯成了不列颠古代历届国王的祖先,这些国王的故事,包括高布达克(Gorboduc)、李尔(Lear)、辛白林(Cymbeline)的故事,强烈地吸引了伊丽莎白一世时期的作家们。杰弗里强调他讲的是"不列颠的"事,这本书显示了他对撒克逊侵略者的刻骨仇恨,书中也重复讲述了曾雇佣撒克逊人亨吉斯特和霍萨的不列颠国王沃尔蒂格恩与皮克特人作战的故事,只是其中又虚构了沃尔蒂格恩与亨吉斯特的女儿罗伊纳的不幸婚姻,而且书中贯穿着对罗马人和凯尔特人统治下的不列颠将会灭亡的预感。虽然古代和现代的更为严肃的历史学家们大概会认为杰弗里的作品是不可靠的,而且在编年叙述方面是不可信的,但它长期以来一直是历代诗人、讲故事人和民族宣传家的丰富宝藏。

中世纪早期的英语文学

首先认识到从蒙茅斯的杰弗里写的《不列颠列王纪》中能挖掘出政治与文学素材的作者很多,其中有盎格鲁-诺曼诗人杰弗里·盖马(Geoffrey Gaimar, 1140 年在世)和瓦斯(Wace, 约1100—1171 后),以及模仿瓦斯写作风格的说英语的拉扎蒙(Lazamon, 1200 年在世)。杰弗里·盖马的诗歌《英格兰人的历史》(Estorie des Engles)开篇重申不列颠人起源的神话(这部分现已失传),然后叙述撒克逊人的入侵,以及更近些的征服者威廉和他的儿子威廉·鲁弗斯(William Rufus)的业绩。出生于泽西岛的瓦斯也同样是个积极为诺曼人称霸英格兰而辩护的人,他在《鲁的传奇》(Roman de Rou) 又称《诺曼人事迹》(Geste des Normands)中赞颂诺曼底公爵们取得的成就和进行征服的业绩。他还把蒙茅斯的杰弗里写的拉丁文史书的大部分翻译并改

写成八音节诗行的法语诗歌纪事《布鲁特的传奇》(Roman de Brut)。拉扎蒙是伍斯特郡教区的神甫，深受古英语文学传统而不是诺曼—法语文学传统的影响，他写的长诗《布鲁特》(Brut)虽然主要以瓦斯的《布鲁特的传奇》为基础，但他写诗的对象不是见多识广的宫廷人士，而是那些居住在英格兰的首都以外各地区的较少为人知晓但并不缺乏鉴赏力的听众。这首一万六千行的长诗一开头就阐明其爱国主义宗旨。拉扎蒙用第三人称宣告他的心智和他的想象力受到一种想法的激励：他要写"英格兰人崇高的祖先，他们叫什么名字以及那些首先占领英格兰的人来自何方"。在这里以及在全诗中，"英格兰的"和"不列颠的"、"英格兰"和"不列颠"这两对词组是互通使用的。按照拉扎蒙的观点，他笔下的岛屿的命运是由历史上多次的侵略和冲突造成的，就连光荣的亚瑟王曾经保卫过的不列颠岛最后也被撒克逊人征服了。拉扎蒙继承了盎格鲁-撒克逊人对"天命"概念的警觉，他似乎承认不列颠这个由来自毁灭了的特洛伊城的难民建立的殖民地，继续在接受变化和颓败的过程中发展了某种道德权威。它的未来同它的过去一样将反映出全人类都经历过的那种不稳定性、逆转和复辟，但是一种上帝指引的持续性将会决定它的幸存。亚瑟王的故事对于全书无论从文本上还是从寓意上都是十分重要的。拉扎蒙笔下的亚瑟王是古英语诗歌听众们所熟悉的那种慷慨大度、极其冷静、坚定有力的武士，尽管他所进行的最伟大的战役都是反对入侵的撒克逊异教徒的。这首诗所使用的意象虽然不同于拉扎蒙依据的那些构思谨慎的素材中的意象，但同样使人听到一个更具野性的英雄世界。拉扎蒙最著名的明喻列举如下：亚瑟王扑向敌人时像在丛林里疾跑的狼，皮毛上挂着雪花，决意吞食自己想吃的任何动物。亚瑟王的敌人奇尔德里克在森林中被追踪，活像被追得东躲西藏的

狐狸；在巴斯进行的最后战斗里，带着武器狼狈逃窜的撒克逊人淹死在埃文河中，他们的尸体脸朝上浮在水面，活像披挂着刀剑的钢铁鱼群，鳞片像镀金的盾牌闪闪发光，鱼鳍像矛枪漂浮在水面。

拉扎蒙的《布鲁特》的一种译本在一份简编手抄本中流传下来，和它在一起的还有一首风格迥异的诗歌，那就是佚名作者写的《猫头鹰与夜莺》(The Owl and the Nightingale, 可能写于13世纪的头几年)。《布鲁特》以国家历史的广阔领域为题材，而《猫头鹰与夜莺》则采取偶然听得两只小鸟辩论的形式。拉扎蒙似乎遵循他祖先的那种音节不规则、带头韵的诗体，而《猫头鹰与夜莺》的作者用的则是活泼的、甚至幽默的、带四个重音的押韵对偶诗体。尽管他受益于拉丁文辩论诗的传统、口语体的动物寓言和一种通过描写动物得出道德"意义"的通俗故事集，但他的诗歌却不仅仅是寓意的或说教的作品，而是引人深思的"诙谐作品"。《猫头鹰与夜莺》描绘的虽然是两只小鸟，但作者赋予它们人的智力和人的说话能力。爱挑剔的夜莺首先挑起争论，辱骂猫头鹰个人卫生欠佳，还说它唱的歌难听极了。猫头鹰一气之下起来反驳，强调自己的声音表现力强、悦耳动听，很可能被一只"像爱尔兰神甫那样"只会唠叨的鸟儿所误解。它们争吵起来以后，个人攻击变成了更微妙的相互指控和反指控；它们在智斗中各有所得，它们迂回于复杂的问题、对等的诽谤和暂时的胜利之间。两只鸟各自坚持自己不可调和的哲学立场。夜莺认为猫头鹰肮脏、忧郁、自负、执拗、拒绝享受生活；猫头鹰则蔑视夜莺，说它变化无常、轻浮、淫荡、自我放纵。这些争论需要一个裁决者，正如有可能作为这首诗创作依据的那个时代的法律、哲学或神学辩论需要裁决者一样，于是两只鸟达成了唯一的协议：要选择一个人作为裁决者。它们最后决定飞到多塞特郡的波蒂

斯海姆去，请吉尔福德的一个收入微薄的教会执事尼古拉斯先生裁决。诗中的两只鸟竟如此看重一个外省神甫的智慧和鉴别力，致使一些撰写评注的人断定这首诗是尼古拉斯写的，否则没有人会知道他（更有甚者，说他想通过这首诗变相请求提升）。无论《猫头鹰与夜莺》的创作是否有尼古拉斯先生插手，诗的结尾很清楚：尼古拉斯并没有作出著名的裁决。两只辩论的鸟儿向多塞特郡飞去，而叙事者则突然停止了讲述："至于它们的事进展如何，我无法告诉你们更多。这个故事到此结束了。"

有人认为《猫头鹰与夜莺》可能是写给一群有文化但不一定很懂拉丁语的英国修女看的，目的是对她们进行道德教育和供她们消遣。这样的修女群体，连同比她们律己更严的另一群体，即情愿过遁世生活的隐居修女，对于十二、十三世纪英格兰强烈的宗教文化来说非常重要。有一种称作"凯瑟琳类"的散文文本专门叙述英雄的童贞圣女（凯瑟琳、玛格丽特和朱莉安娜）的生平，描述基督的人格，描述基督与他那些沉思的、贞洁的新娘之间的神秘莫测的关系；这些散文似乎是特别为赫里福德郡的一群妇女写的，她们没有掌握隐居修士们必须掌握的拉丁语。十三世纪初期内容最充实的一部祈祷作品《隐居修女守则》（Ancrene Riwle）也似乎如此。这部著作最早是一位听取忏悔的男教士写的，目的是教育和慰藉三个出身于上等家庭的年轻姐妹，她们自愿隐居，过着孤独的祈祷、苦修和冥思的生活（为了更广泛地用于祈祷，这部作品被改写过，更名为《隐居修女心愿》〔Ancrene Wisse〕）。《隐居修女守则》分为八卷，给隐居的人提供了详尽的、实际的、个人的指导，并给她们推荐平时阅读和冥思的材料，以及正式的精神戒律和宗教活动（例如越来越多的教徒喜欢的自我反省、私下忏悔和苦修）。作者一方面不讳言人们可以从谦卑和节制中得到精神上的好处，另一方面又劝告人们

注意过分的自省隐含着危险。虽然这些妇女离群索居，不得不探究自己内在的精神力量源泉，但作者仍建议她们把基督视为一个神秘的求爱者、骑士、国王，要对他所奉献的爱和荣誉作出积极热情的响应。上帝前来爱恋那些以纯洁的心灵热烈追求他的人们，而爱神就是他的管家、他的顾问、他的妻子，他对她什么也不能隐瞒。《隐居修女守则》的第一部分和最后一部分约束人的外部生活，中间部分则阐述人的内心生活所能得到的快乐。作者在全书结尾处又回到更平庸的事情上，就饮食、衣着和卫生问题以及怎样对待疾病问题给以指导。作者劝告三姐妹养一只猫而不要养母牛(她们有可能因过分关心母牛而受引诱去追求世俗的享受)；他还劝告她们：为了生活上得到很好的照料而且不用自己买东西做饭，她们每人只能雇两个女仆。作者最后希望他的书能使读者受益，然后他不无友好地补充说，他宁可登上去罗马的艰难旅途也不愿意再重写这本书了。

骑士制度和“典雅”爱情

正如“chevalier”(骑士)一词所示，中世纪的骑士原本是士兵，他有足够的钱财能拥有一匹马，并能用骑马武士应有的甲胄和武器来装备自己。英格兰曾拒绝使用这个法文词，而坚持使用“knight ”(此词来自古英语“cniht”，意为“男青年”，引申意义为“军事侍从”)，这个事实进一步证明：诺曼人的征服只是发展了当时在统治阶级中已普遍存在的封建服役制度。到了十二世纪初，古代日尔曼人要求青年骑士师从一位长者的军事制度得到完善，并以教会参与实施的一整套复杂的礼仪正式固定下来。这些礼仪和由此产生的行为准则使用了一套主要源于法语的词汇。根据整个西欧遵从的骑士准则，骑士的侍从在向骑士

学徒期满后可逐步升到正式骑士的地位。新骑士在受了洗礼并作了通宵的守望和礼仪性忏悔后，就被其领主(通常是国王)正式确认为骑士。新骑士宣誓终生效忠领主，并承诺要保护弱者(指包括所有妇女在内的弱者群体)，要扶正压邪(邪恶现象的种类通常由领主确定)，要保卫基督教的信仰(特别要反对穆斯林异教徒的攻击)。这种男性贵族紧密联系的制度发展到最高程度便产生了欧洲的三大十字军骑士团，一是耶路撒冷圣约翰僧侣骑士团，简称僧侣骑士团(约成立于 1099 年)，二是所罗门圣殿基督贫穷骑士团，简称圣殿骑士团(约成立于 1119 年)，三是耶路撒冷圣马利亚僧侣条顿族骑士团(约成立于 1143 年)。这种由有教养的独身士兵紧密结合组成的骑士军团最初是在一〇九九年野蛮的欧洲人从萨拉森人手中夺取了圣城耶路撒冷之后成立的，目的是保护去耶路撒冷朝圣的路径。虽然这些国际骑士军团因萨拉森人卷土重来而被迫不光彩地逐步向西撤退，但他们已获取的财富和声望使他们得以在整个西方基督教世界继续享有相当的权威。

尽管十四世纪初法兰西和英格兰的君王们狂热地镇压圣殿骑士团，但骑士制度的思想，即便不完全包括其十字军事业，在新的王家赞助人的支持下继续得到发扬光大。英格兰国王爱德华三世(Edward Ⅲ)对多半是神话人物的亚瑟王比对第一次十字军东征更加怀念，于是他在一三四四年左右创立了嘉德勋团。这个新的军事团体只限于包括国王本人在内的二十五个成员，他们摒弃了圣殿骑士团之类组织的神秘传统和半隐修院式的誓约。爱德华作为假亚瑟王在仿造的圆桌旁主持骑士集会，并友善地参加各种仪式和节日庆典，观看武士们炫耀勇气的各种竞赛。乔妆打扮再现历史比精心组织的争斗更胜一筹。然而爱德华给自己的新骑士团选择的格言向任何可能反对他的骑士理想

和他继承法国王位的坚决要求的人们提出了挑战，这句格言是："认为它邪恶的人定会蒙受羞辱"。

爱德华三世国王对亚瑟王的迷恋并非只是心血来潮。他的新骑士团不过是实现了多年梦寐以求的军事理想，也完成了孕育多年的文学形象。自从富于创造性的蒙茅斯的杰弗里时代，亚瑟王就成了所有基督教国王的典型和明镜。传说中的亚瑟王宫廷并非仅仅变成骑士事业的中心；它不断地被再创造，变成了一个固定的点，将各种传说、凯尔特神话，以及宗教观念、文学观念、道德观念等松散地联系在一起。圆桌骑士们通过各种全然不同的作品得到了姓名，有了家族祖先，有了纹徽，进行了远征。他们还由于人们新近关注恋爱关系而成了文学上的受益者。阿基坦的埃莱亚诺(Eleanor of Aquitaine)在十二世纪中期至晚期先是法国路易七世的王后，后成为英格兰亨利二世的王后，在她的无国家偏见的影响帮助下，普罗旺斯的游吟诗人文化已经向北传播到两个相对严肃的讲法语的宫廷里。埃莱亚诺是首位游吟诗人的孙女，瓦斯写的《布鲁特》就是题赠给她的，她行使保护权，支持一种新诗，这种诗与游吟诗人在有关亚瑟王朝骑士业绩的故事里首先培育起来的对于性爱的高尚观点相联系。这种对于"典雅爱情"(fin 'amore，有时也叫作 courtly love)的最新关注承认骑士为领主服务的封建关系与恋人为其爱慕的贵妇人服务的关系有许多相似之处。这种培育出来的文学模式是否以宫廷事实为基础至今仍有许多争论；肯定无疑的是：十二世纪的文化开始强调生活在仍由男性主宰的教会和军事文明中的妇女有着尊严和特殊性。埃莱亚诺的女儿玛丽·德·香槟的牧师安德烈斯·卡佩拉努斯(Andreas Capellanus)在大约一一八四年至一一八六年间写了一篇拉丁语论文《爱情》(De Amore)，论文将妇女视为恋爱事件中占主导地位的一方，并将性爱本身视为骑士宫

廷的必要组成部分和必要习俗(正如亚瑟王时代那样,安德烈斯强调)。安德烈斯和那些歌颂"典雅爱情"的诗人们一样,认为恋人对贵妇的隶属关系是一种超越婚姻的或者说是婚姻以外的理想;尽管教会有诫律,似乎没有任何作家认为这种关系是道德的,但是他们的作品却承认那些常常是通奸者的恋人们所共同享有的爱情使他们变得高尚起来,那种爱情之强烈近似宗教热情,尽管最终无法实现并毫无结果。

玛丽·德·法兰西(Marie de France, 1160—1190)和克雷蒂安·德·特鲁瓦(Chretien de Troyes, 1170—1190)是两位有影响的法国诗人,他们都可能在英格兰工作过。他们从这种"典雅爱情"故事中得到了特别有用的文学资本。玛丽声称,她的十二首简炼的《叙事短诗》(lais)是根据布列塔尼人的故事改写的,这些作品背景广阔,涉及许多地方(挪威、布拉班特、爱尔兰、诺曼底、不列颠)。虽然其中只有《朗瓦尔》(Lanval)一篇提到亚瑟王的名字,但其它几篇大多叙述骑士和贵妇在一个以骑士行为和超自然影响为特点的世界里相遇并恋爱。克雷蒂安虽然像玛丽一样写过一篇关于特里斯丹(Tristan)的传说(现已失传),但是他那五篇流传下来的传奇[①] 显示,他对发生在卡米洛[②] 的故事更感兴趣,更刻意去描写。他的《伊万》(Yvain)、《坐刑车的骑士》(Chevalier de la Charrette,又名《朗瑟洛》〔Lancelot〕),还有未完成的《帕尔西法尔》(Perceval, 即《圣杯的故事》〔Le Conte du Graal〕)都写的是传说,这些传说后来被视为表现亚瑟王的作品中很重要的著作。这两位诗人的作品似乎在英国各地畅销了很

---

① 传奇(Romance),该词由古法语 romanz(俗语)一词演变而来,指用 romanz(俗语,有别于当时的雅语——拉丁语)创作的韵文或散文体叙事作品。

② 卡米洛(Camelot),亚瑟王宫廷所在地。

长时间,《伊万》被译成英语并在一定程度上简写成《伊万与高文》(Ywain and Gawain ,约 1400 年);《伊万与高文》和玛丽的《朗瓦尔》成为十四世纪末讲述同一个故事的几种不同译本的基础,这些译本是:《朗德瓦尔爵士》(Sir Landeval)、《朗伯维尔爵士》(Sir Lambewell)、《朗维尔爵士》(Sir Lamwell)、以及托马斯·切斯特(Thomas Chester)的《娄法尔爵士》(Sir Launfal)。同样有意义的是,玛丽和克雷蒂安用法语完善了的创作形式将对后来的英格兰诗人译诗或满怀信心地用本国民间语言写作产生了很大的影响。玛丽那简练押韵的"布列塔尼"叙事短诗为乔叟写《小地主的故事》和高厄写《罗西菲奥的故事》提供了范例,而克雷蒂安及其同代作家写的传奇(主要是用"罗曼兹"即流行的法语方言写的关于古希腊罗马英雄或骑士英雄的典雅故事)则帮助我们确认了佚名作者写的《奥菲欧爵士》(Sir Orfeo) 和《高文爵士与绿衣骑士》(Sir Gawain and the Green Knight) 等中世纪英语诗歌的题材和风格。

十三世纪的法语诗歌改变了专写军事或英雄题材的传统,这一点特别明显地表现在由纪尧姆·德·洛里(Guillaume de Lorris, 卒于 1237 年)开始创作并由另一迥然不同的诗人让·德·默恩(Jean de Meun, 卒于 1305 年)于一二七五年左右完成的简洁的《玫瑰传奇》(Roman de la rose)里。这部叙事诗的标题本身就显示了当时流行的传奇发生了多大程度的变化,从集中描写骑士的英勇事迹转为描写围绕着一朵极富象征性的花朵展开的"典雅恋爱"并对其加以寓意的和哲学的处理。诗中的宫廷诗人兼叙事者在睡梦中或想象中看见自己在一个明媚的五月清晨发现了一个有围墙环绕的精心种植的花园。花园中央有一口井,井水里有一朵玫瑰花的映像,虽然这朵花起初既无法摘取又无法接近,但它代表了他的爱情的完 美。诗的主干部分叙述这位

梦想者为了得到这朵玫瑰而进行了远征，在远征途中有许多寓意性的人物以各种方式帮助他或反对他，这些人物分别体现了他的恋人的不同侧面。事实证明这首诗大受读者欢迎。在理查二世国王图书馆一三八四年至一三八五年的藏书目录中就有该诗的一个手抄本；乔叟显然研究过这部诗，他把该诗一个很长的部分译成了英语，标题为《玫瑰传奇故事》（The Romaunt of the Rose）（该译本使他得到同代法国作家尤斯塔什·德尚的过分赞扬）；总而言之，事实证明《玫瑰传奇》对十四世纪后来的一系列使用梦幻寓意手法的英语诗歌有着深远的影响，无论这种梦幻寓意表现为稍加改变的爱情幻象，如乔叟的《公爵夫人之书》，还是表现为宗教启示，如一般认为是所谓的"高文诗人"（Gawain-poet）创作的《珍珠》。

英语传奇和"高文"诗人

虽然大部分法语和英语的传奇趋向于表现世俗题材，但大多数作品对一个明显是基督教的社会（区别于异教的即穆斯林的社会）的价值观表现出虔诚的信心。大多数作品趋向把主人公描写成独自远征的骑士，但也强调骑士世界共享的群体价值观。传奇体裁至今仍是定义明确的体裁。总的来说，各种法语传奇的英语译本、移植版本、模仿版本和受其影响创作的版本在形式上一般都比原著要简单，在语言上一般都比原著更直接。《霍恩国王》（King Horn）是被近代学者确认为传奇的现存的最早英语诗歌，其写作年代可追溯到约一二五五年。它讲述的是一个王子的故事，这位王子被入侵的萨拉森人赶出祖国，来到韦斯特尼斯王国避难，爱上了该国国王的女儿、活泼的莱曼希尔德。恋情败露之后，霍恩被放逐到爱尔兰，在那里做出了惊人的

勇敢业绩，证明了他作为骑士的英雄主义品格。后来他终于夺回了自己失去的王国，并宣布娶莱曼希尔德为王后。《霍恩国王》表现主人公通过冒险和恋爱成熟起来并幸福地找到了一个像他一样忠诚、风趣、勇敢的女人作妻子。《丹麦人哈夫洛克之歌》(The Lay of Havelock the Dane, 1300 年左右写于林肯郡)也采用了这种放逐和回归的模式。这部诗作记录了失去财产后在英格兰避难的哈夫洛克王子的命运。他起初不得不在格里姆斯比艰难度日，但是两次出现在他头部上方的神秘亮光揭示了他的高贵出身。后来哈夫洛克带着他的新娘戈德伯勒公主回到丹麦，杀死篡夺王权的监护人，恢复了本该属于他的王位。这个故事虽然强调哈夫洛克天生高贵，但也描述了普通人的生活和劳作的细节，并表现了一个不仅准备用刀剑而且甚至准备用拳头和木棒来保卫自己的英雄。

英语传奇的题材与其法语原型一样可以大致划分成三类历史材料：罗马“事迹”(即古希腊罗马传说)、法国“事迹”(常常是查理曼及其骑士的故事，或关于抵抗进攻的萨拉森人的故事)、不列颠“事迹”(亚瑟王的故事，或后来的骑士英雄故事)。《奥菲欧爵士》(Sir Orfeo, 写于 14 世纪初)声称是根据布列塔尼人的故事写成的，尽管它实际上不过是添枝加叶地重述了关于俄耳甫斯和欧律狄刻的传说(它用凯尔特人的仙境代替了原希腊故事中的冥府，又用幸福的结局代替了原故事中的悲惨结局)。《弗罗里丝与布兰切弗劳》(Floris and Blancheflour，写于 13 世纪前半期)叙述两个早熟的孩子在萨拉森族埃米尔的宫中冒险的经历，他们一个是具有神奇天赋的穆斯林王子，一个是信奉基督教的贵妇人的女儿。故事的结局是传统基督教式的，让埃米尔克服宗教偏见为两个孩子的结合而祝福，这显得很不协调。《奥蒂尔与罗兰》(Otuel and Roland, 约 1330)和《围攻梅莱尼》

(The Sege of Melayne, 约 1400)中刻画的萨拉森人则不那么宽厚仁慈:前者讲述原在查理曼宫中任骑士的一个前穆斯林教徒的战斗生涯,当圣灵化为一只鸽子落在他的头盔上时,他奇迹般地皈依了基督教;后者讲述在伦巴第发生的保卫基督教的战斗。十三世纪末有两部特别受人喜爱的英语传奇,旨在歌颂一些著名贵族家庭的人所公认的祖先;在这两部作品中那些以自己的姓名使地方得名的英雄们在各自为证明自己的力量和自己爱情的质量而进行的远征中面对一系列可怕的挑战。然而,尽管《汉普顿的贝维斯》(Bevis of Hampton)中的英雄最终欣然接受了自己跨国工作得到的回报,但《沃里克的盖伊》(Guy of Warwick)中的盖伊爵士则感到有必要仅仅为了上帝的光荣去创立一系列的业绩以弥补自己的世俗骄傲。他最终隐居度过残生,连去他的隐居地送饭的妻子都没有认出他来。

尽管许多早期的英语传奇生机盎然而且有多种题材、背景和处理手法,但没有一部作品能真正超越《高文爵士与绿衣骑士》那永不衰竭的活力、效果显著的结构形式和高超的细节描写。虽然这首诗的作者像中世纪许多作家、画家和建筑家一样没有留下姓名,但他的语言表明:他出生在英格兰中部地区的西北部,是在十四世纪后半叶进行创作的。他的称谓"高文诗人"得名于一个手抄本里四首诗中最长的一首,此稿本带有绘制粗糙的插图,收藏在不列颠图书馆里。虽然稿本中的四首诗没有一首带标题,但是人们普遍认为它们出自同一作者之手,尽管它们的题材、主题、或情节发展线索不尽相同。《珍珠》(Pearl)、《洁净》(Cleanness, 又名《纯洁》[Purity])、《耐心》(Patience)和《高文爵士与绿衣骑士》四首诗对于人们一直称之为"头韵体复兴"的现象有着非常重要的影响,"头韵体复兴"从一三五〇年左右开始出现在英格兰北部和西北部的文学作品中(尽管这一"复

兴"很可能就是诺曼人征服前人们对头韵体韵文兴趣的延续，只不过在说英语的贵族的资助下重新表现出来）。认为《高文爵士与绿衣骑士》及其它三首诗只是一个主要是外省的、口语的、没有文字记录的传统发展到顶峰时的文字记载，这种看法是不恰当的。这些诗出自一个技艺高超的叙事诗人之手，他精通《圣经》，非常熟悉仍使他的同代人得到消遣的法语传奇和英语传奇。

《高文爵士与绿衣骑士》一开篇便历数不列颠国王的家系，从布鲁特斯开始 直至发展到顶峰的光荣的亚瑟王朝。在新年那一天，一个全副武装的挑战者骑马来到充满节日气氛的亚瑟王宫廷（亚瑟王在新年宴会之前似乎总喜欢有某种冒险的事情发生），可是这个挑战者却非常特别：他本人、他的甲胄和他的战马都是鲜绿色的。然而这个骑士真正的矛盾表现在他手持一根冬青树枝和一把"巨大而可怕"的战斧。一方面，绿色的树枝象征着生命，是北方圣诞节期间人们非常熟悉的表达意愿的恰当信物；而另一方面，战斧预示着死亡。绿衣骑士提议与亚瑟王做"砍头游戏"，这明显地表现出他的凯尔特人异教徒出身；亚瑟王的武士即他的侄子高文接受了这一挑战。那神秘的挑战者转了转眼珠，皱了皱绿眉头，摆了摆绿胡子，建议道：可以让一个骑士砍下他的头，条件是那个骑士要同意在一年后也去接受同样血腥的仪式。当高文割断绿衣骑士的颈骨时，无畏的绿衣骑士大步走向自己被砍下的头颅，把它捡起来，对亚瑟王行了鞠躬礼，用不知从哪里发出的声音重申了他那令人恐惧的条件，然后骑马离开了卡米洛，马蹄击地迸出阵阵火花（"他把头颅捧在手中/马蹄下闪烁着燧石的火花"）。高文诗人并不仅仅是把凯尔特人的砍头神话和亚瑟王的一次历险结合在一起；他还从基督教骑士精神的角度进一步解释了高文后来为寻找绿衣骑士及其绿教

堂而进行的远征，以及他抗拒诱惑的努力。

在万圣节（11 月 1 日）那天，高文要出发去完成他的使命，这时新年伊始万象更新带来的乐观情绪似乎已经化为垂暮季节的忧虑。然而高文仍然庄重地、潇洒地做着准备：

He dowellez þer al þat day, and dressez on þe morn,
Askez erly hys armez, and alle were þey broȝt.
Fyrst a tulé tapit tyȝt over þe flet,
And miche watz þe gyld gere þat glent þeralofte;
Þe stif mon steppez þeron, and þe stel hondelez,
Dubbed in a dublet of a dere tars,
And syþen a crafty capados, closed aloft,
Þat with a bryȝt blaunner was bounden withinne.
Þenne set þay þe sabatounz upon þe segge fotez,
His legez lapped in stel with luflych grevez,
With polaynez piched þerto, policed ful clene,
Aboute his knez knaged wyth knotez of golde;
Queme quyssewes þen, þat coyntlych closed
His thik þrawen þyȝez, with þwonges to tachched;
And syþen þe brawden bryné of bryȝt stel ryngez
Unbeweved þat wyȝ upon wlonk stuffe,
And wel bornyst brace upon his boþe armes,
With gode cowterz and gay, and glovez of plate,
And alle þe godlych gere þat hym gayn schulde þat
tyde;
Wyth ryche cote-armure,
His gold sporez spend with pryde,
Gurde wyth a bront ful sure

With silk sayn unmbe his syde.

(他一整天都住在那里，清晨便起来着装，/很早就索要武器，一切装备都已送到。/他们先在地下铺上红色丝毯，/镀重金的甲胄在上面闪闪发光。/那壮汉踏上丝毯，拿起钢铁战衣，/他身上穿着昂贵的东方丝绸紧身衣，/然后戴上做工精致的帽子，在颈部系牢，/帽子里面镶有白鼬毛。然后他们给这骑士穿上钢鞋，/用漂亮的胫甲包裹他的小腿，/把打磨干净的膝甲连接在胫甲上，/再用金结捆在他的膝部；/然后把包裹大腿的精制护甲/用绳索固定在他粗壮的大腿上；/他们再把满是闪亮钢圈的锁子铠甲/披挂在武士身上，套在闪光面料制成的短上衣外边；/把擦得锃亮的臂甲套在他的胳膊上，/还有质量精良的肘甲和钢片手套，/以及当时利于他作战的一切精良物品；/给他戴上鲜艳的纹章，/固定好金质马刺，/腰上佩带重剑/和一根丝腰带。)

如此装备好之后，他带上一个里边嵌着童贞女马利亚形象、外边嵌着五边形(象征他纯洁的骑士生涯所必备的美德)的盾牌，跨上战马，在恶劣的天气里朝着荒野疾驰而去。雨水落下就冻成了冰碴，瀑布凝成了冰帘，夜间更是冰冷难忍。叙事者几乎是不假思索地向我们讲述：高文虽与许多恶龙、恶狼和丛林野人进行战斗，但他是靠不断祷告基督和圣母而保持了斗志。对高文的真正考验来得出其不意，也超出了读者的意料。高文在荒原中遇到一座城堡(它的出现纯属幸运和偶然)，他受到热情的接待，被邀请参加又一轮圣诞仪式和节日庆典。他既严格地遵守宗教礼仪，又热情地接受男主人的盛情，欣然同意与男主人交换“赢得之物”。然而在第三天，他没有把女主人送给他的腰带(据说带上它可免于一死)交给男主人。当高文得到指引终于来到绿教堂的时候，他大大方方地跪下准备接受砍头；砍头斧挥动

了三下，前两下是虚晃的，还没到位就好像被绿衣骑士施计制止了；第三下轻轻地擦伤了他的颈部。然后绿衣骑士说明他自己就是那座城堡的领主，并解释说：高文是因为没有把那根腰带交给他的东道主而受到如此惩罚的。这整个事件都是妖女摩根施魔法策划的阴谋，目的是反对亚瑟王和圆桌骑士。尽管绿衣骑士这样解释，高文还是因为这事暴露了自己易犯错误而恼火，他恨自己，狠狠地谴责自己的过失。只是在他回到卡米洛那宽宏大量的骑士世界之后，他的缺点才最后作为人类的愚行得到宽恕，而没有作为违背骑士精神的罪恶受到谴责。

《高文爵士与绿衣骑士》认为高文的远征并不是考验他的勇气（他的勇气是毫无疑问的），而是考验他的操守。但是全诗探讨的道德问题不仅仅限于性爱。“高文诗人”在诗中描绘了一系列的对比，它们不仅对骑士制度的价值观而且对价值观的概念本身提出了疑问。诗人允许一种已过时的骑士乡绅理想（这种理想把人格的完美与封建的和群体的忠诚联系在一起）同用现代观点看无疑是以物易物的重商主义概念同时并存（商人们，特别是伦敦市长们已开始上升到骑士地位）。他暗示基督教骑士制度的准则可以有助于说明人类追求精神完美的真正途径。高文必须力图遵循他盾牌上嵌刻的五边形所象征的原则，五边形是所罗门国王时代象征完美的神秘标志。它被画成一条永无终点的线，是有五个交点的“无穷尽的汇合”，诗中解释那五个点代表五种智慧、五个手指、基督的五处伤口、马利亚的五次欢乐，还象征着慷慨、友情、清洁、礼貌、怜悯等五重行为。高文失误的时候，他的错在于接受了那根腰带，那是一条中断了的线，但也可把线的两头系在一起变成圆圈。这根腰带象征他的恐惧，也象征他对自己看重的准则失去忠诚。然而高文正是从这一失误中发现了自己最充分的人性和对他的完美骑士人格的真正考验。

当他最终回到圆桌骑士中间（“圆”桌也是完美的标志）重新被他们接纳的时候，他的骑士伙伴们也轮流佩带那条绿腰带，不仅仅是作为耻辱的标志，还作为对“圆桌骑士名誉”的公开承认。在这个手抄本中，这首诗以新嘉德勋团(Order of the Garter) 的格言“认为它邪恶的人必定蒙受耻辱”作为胜利的结尾。说到这里我们想起来了，那小小的袜带(garter)[①] 和实用的腰带(girdle)一样，可以系成圆圈状，这两件东西都可以被佩带它们的武士视为荣誉的象征，从而具有更高的意义。

在据说也是“高文诗人”写的另外三首诗里，基督教骑士制度的崇高理想、人类有失正直所犯的错误以及数字的暗示力量都得到一定程度的反映。《耐心》一诗主要用一种不大寻常的方式重述约拿的故事，这位先知本人并不是与耐心这一神赐美德相联系的，而是相反，是与人类的无耐心相联系的。约拿不能冷静地接受任何东西，无论是上帝的检查还是上帝怜悯的种种迹象。当全能的上帝宽恕了尼尼微城人民时，这位受上帝垂爱的先知却非常恼火，责备上帝过于“礼让”，而十四世纪的人会立刻把这种宽容与亚瑟王的骑士行为理想联系在一起。《洁净》一诗探讨了《旧约全书》中描述的激起上帝正义愤慨的三种有缺陷的社会，作者在诗中表达了对上帝恩泽的截然不同的观点。一方面约拿在尼尼微城对上帝提供了赎罪机会表示惋惜，另一方面《洁净》的叙事者认为在挪亚时代、在所多玛城、在伯沙撒统治下的巴比伦都明显存在对上帝不恭和破坏上帝形象的“不自然的”现象，而对这些现象最恰当的回报就是惩罚。

与《洁净》相比，《珍珠》是一篇更细腻、更充满爱心的艺术品，对二十世纪的读者来说，它又是一篇更具同情心的艺术品。

---

① 这个词音译为“嘉德”，说明了“嘉德勋团”的来历。

它宣称描写一位悲伤的父亲所做的一个梦，这位痛失两岁小女儿的父亲在一颗珍珠的形象里寻找她的影子。这首诗的题材很可能是围绕着中世纪常见的名字玛格丽特(Margaret)的双关语义缓慢形成的(拉丁语"Margarita"意为"珍珠")；它肯定也使用了基督关于一颗价值连城的珍珠的寓言，这珍珠本身是天国的暗号(见《马太福音》第13章第46节)。在诗的开头，叙事者在八月这个"最重要的季节"(人们通常在八月庆祝圣母升天节，举行盛大宴会)，在一个树枝凉篷下(也许是他女儿的墓地)寻找丢失的宝石("那么细小，那么光滑")。他躺在土堆上睡着了，得到了神赐的梦幻，他梦见一片堆满永不腐朽的灿烂珠宝的土地，可以看得出这就是圣约翰见过的土地(圣约翰曾看见天堂般的耶路撒冷有十二扇大门，每一扇都是用一颗珍珠做成的)。做梦者在梦中遇见一个白衣女郎，他很难辨认她是谁；女郎光彩照人，可是做梦人既感到犹豫又感到惊讶。于是他们两人谈了起来，珍珠女郎既责备做梦者多疑，又详细回答了他提出的常常是惶惑的问题。原来她现在已是基督的新娘，由于基督的"恩惠"，她和所有其他圣徒一样也成了天堂的君主("我们大家满怀爱心和善意/在上帝的恩惠下成为国王和王后")。当做梦者说，她是那么幼小，连人间教会最简单的祈祷词都读不懂，怎么能做王后呢，她回答时重述了基督关于葡萄园的寓言，说在葡萄园里所有的工人都受到平等的待遇。她对每个问题的回答似乎使做梦者愈加欢欣鼓舞，最后他跳进了把他和他那变化了的女儿分隔开的小河，此时他在树枝凉篷下突然醒来，发现自己头枕着土堆仍躺在丢失了珍珠的地方。尽管《珍珠》的题材和梦幻结构表面很简单，但它是一首在神学方面很深刻、在心理学方面很具探索性的诗篇。它在音步和数字占卦形式方面也是特别复杂的。全诗共有一百〇一个诗节，大概是与上帝的完美有关(101属于"完

美的"数字)。这些诗节被组合成二十章，每一章中一个诗节的最后一行不仅在下一章里像叠句一样被重复但稍有变化，而且被用来联结下一章(它在下一章的第一行里得到呼应)。全诗起始的头韵体诗行"Perle, pleasaunte to princes paye"("珍珠，你使王子们欢欣")在全诗的最后一行中得到部分的呼应："Ande precious perles unto his pay"("宝贵的珍珠使他欢欣")。这首诗的十二行诗节、全诗的一千二百一十二行、以及十四万四千个贞女的游行都象征性地表现了诗人所描述的天国般的耶路撒冷的规模和结构。

十四世纪的英格兰：死亡、动乱与变革

最近许多文章大谈英语创作中的"理查风格"回潮("Richardian" resurgence)。尽管理查二世国王(Richard Ⅱ)本人并没有鼓励这种回潮，不能归功于他，但事实证明他在位的二十年间(1377—1399)英语文学作品的质量、数量、种类和生命力都是引人注目的。同样引人注目的是英国哥特式建筑的最后一种风格，即所谓的"垂直式风格"，不断得到巩固，这一建筑风格的发展最近被一位建筑史学家描述为"英国艺术中最重要的现象"。无论这一建筑评价可能在多大程度上引起争论或在多大程度上正确，理查二世在位期间显著的"文学"成就，特别是杰弗里·乔叟的文学成就，对于以后的英国文化史产生了深远的影响。乔叟和高厄都是有影响有广泛社会联系的伦敦籍诗人，他们虽然既了解国际通行的宫廷风格和时尚又知道彼此的作品(乔叟曾将他的《特罗伊洛斯与克瑞西达》题赠给"德高的高厄")，但他们两人对"高文诗人"那种本质上较土气较狭隘的作家所热衷的头韵体诗歌大概都反应冷淡。我们也没有理由认

为,"高文诗人"或与他同期的头韵体诗人朗格兰对决定了高厄和乔叟诗歌性质及题材的那些在国际环境中形成的大都会情趣和风格无动于衷。朗格兰虽在英格兰西部受过教育,但他在伦敦宗教界的外围组织工作,几乎可以肯定,他写的《农夫皮尔斯的梦幻》中紧迫的社会梦幻和神学梦幻不是为外省的贵族阶层写的,而是为全国的广大读者写的,这些读者既包括教士又包括俗人,既包括欣赏欧洲大陆诗歌矫揉造作风格的人又包括喜爱较朴素的具地方特色的英语诗歌形式的人。理查二世在位期间的文学回潮几乎肯定与在统治阶级上层人士中努力推广英语作为交际、统治和娱乐的首选语言有关系。高厄选择用法语撰写《沉思者之镜》(Mirour de l'Omme, 约 1376—1378),用拉丁语撰写《呼号者的声音》(Vox Clamantis, 约 1379—1381), 用英语撰写《恋人的忏悔》(Confessio Amantis, 约 1390);而乔叟则只用自己的母语英语写作, 从而有助于提高英语的文学地位, 他本人也因此而得名。理查二世的王位继承人亨利四世(Henry Ⅳ, 1399—1413 在位)也同样精通英法两种语言,他用英语处理全部统治事宜。他的儿子亨利五世在位期间(Henry V, 1413—1422 年在位)一直致力于宣传自己对法国王位的要求,他比前任国王走得更远,明确主张在宫廷以及一切官方交往中使用英语而不使用法语。

在重视英语这一显著变化发生的同时,英国社会里发生了过程更为渐进但同样引人注目的变化。在约翰·高厄看来,社会仍由"三个阶级的人"组成。根据这个中世纪普遍认同的政治理论,神职人员关照国家的精神安康,武士贵族保卫教会和人民,第三阶级则用自己的劳动成果支持其他两个阶级。这一传统的社会三分法无论是在神学推论方面还是在政治理论方面都得到了认可。然而到了十四世纪初,这个理论越来越有些脱离社会

现实了。尽管英国仍是以乡村为主的社会，但它仍像北欧其它国家一样是个以城市为人口中心和经济实力中心的社会，城市产生了越来越大的影响。到一三七〇年左右，伦敦的人口大约有四万，约克和布里斯托尔各有一万多；估计其它六个城市（考文垂、诺里奇、林肯、索尔兹伯里、金斯林、科尔切斯特）的人口都超过了六千。在约克市，理查二世统治期间的人头税收入表明：有一千多名男子从事叫得上名称的职业，其中约八百五十人自主从事近一百种定义明确的手工业生产。有文化的人数，特别是懂英语的人数不断增加，也在很大程度上限制了旧有神职人员对行政职位的垄断，因而也限制了他们对行政权力的垄断。这些变化在乔叟的《坎特伯雷故事》中有明显的反映，书中坎特伯雷朝圣客的不同职业、观点、文化、专业以及阶级地位显示，要确定“律师”、“小地主”、“旅店老板”、“管家”、“船员”和“巴斯妇”等人物属于哪个“阶级”实在很困难。乔叟描绘了富裕的行会组织成员——“针织用品商”、“木匠”、“织工”、“染工”、“织毯工”——“他们每个人都是真正的自由民”，相当有地位（至少在他们自己看来如此），因此他们的妻子可以被尊称为“太太”。

然而最富戏剧性的变化发生在人口方面。十四世纪发生的严重瘟疫中破坏性最大的是黑死病，该病于一三四八年首先在多塞特出现，于一三四九年夏季发展到顶点（伦敦每天约有二百人死于该病）。虽说对这一欧洲传染病的原因和后果进行的精确医学分析一直没有得出确切的结论，虽说当时对死亡人数的估计是十分夸大的，但就连冷静的现代史学家们也承认，英格兰当时丧失了三分之一的人口。这一劫难的后果影响深远。因职业的需要与死者和垂死的病人接近较多的教区神职人员受到的影响特别大。他们不仅人数骤减，而且经济来源也骤减。近四十年之后，朗格兰在《农夫皮尔斯的梦幻》的序言中写道：“牧师

和教区神甫向主教发出怨言/自瘟疫时起他们的教区更加贫困。"据估计，仅在温切斯特主教拥有的一个领地里，一千三百四十八名佃农中就有百分之六十六死于瘟疫。黑死病使农村劳动力市场和城镇的劳动力市场都非常紧张。后来到了十五世纪中期，林肯市和约克市的公民们还在抱怨这场瘟疫使他们的城市贸易衰退，人口减少，产品下降。当时那场瘟疫似乎像愤怒的上帝降下的惩罚——它突如其来，无法解释，无法制止，而且在幸存者看来实在令人震惊。在《农夫皮尔斯的梦幻》第五节里，"理性"传达了这样一个信息："这些瘟疫纯系罪孽引起"；林肯郡劳思帕克修道院的编年史家悲哀地记载："据信就是在挪亚时代洪水也没有卷走那么多人"。一三五〇年，一个绝望的无名氏在哈福德郡阿什威尔城教区教堂塔楼的疏松石壁上用手划出几个拉丁字："老百姓中最卑贱的人们是不幸的、愤怒的、疯狂的，只有他们幸存下来讲述这件事。"

黑死病以及随后的劳动力短缺加剧了靠土地赢利的人和实际耕种土地的人之间久已存在的社会矛盾。高厄在修改他的拉丁文诗歌《呼号者的声音》时加进了一段寓意性叙述，表面上是写野兽到处乱跑，实际上是写一伙愤怒的乡村暴民闹事，那些享受社会特权的最初读者会很容易地看出他是在尖锐地、反感地影射一三八一年夏天发生的令人震惊的农民起义(Peasants' Revolt)。这次起义是英国中世纪历史上行动最一致的、最具破坏性的公众起义。它曾不断地、令人窘迫地阐明一些得人心的布道者首先提出的问题："古代亚当掘地，夏娃织布，那时有谁是乡绅?"尽管统治阶级强迫广大劳动阶级交纳极其不得人心的人头税可能是激发起义的直接原因，但那些能言善辩的起义领袖也可以把国家治理不当和剥削归结为起义的更深层原因。起义者在六月份占领伦敦的短暂期间内把不得人心的教会和国家的

资深代表们拉出伦敦塔立即处决；激进的神甫约翰·鲍尔（John Ball，卒于 1381 年）在布莱克西斯对集会的人群讲道，阐述抛弃“农奴制的枷锁”是符合社会正义的。这位约翰·鲍尔不仅从早期基督徒的原始共产主义实践中，而且从近代持不同宗教见解的神职人员的教导中，甚至从朗格兰的《农夫皮尔斯的梦幻》的预见性社会神学见解中找到了证实自己论点的材料。农民起义在同年六月底失败之后，一般的起义支持者们四散而逃，起义领袖们，包括约翰·鲍尔，受到王家司法部门的追踪，遭到审判和处决。但是在那以后没有再恢复人头税，英国的平民（不同于法国的平民）也没有再成为直接征税的对象，那种直接征税曾将第一和第二等级排除在外。至今仍有人认为，瘟疫中人口的灭绝，再加上人们对再次发生十四世纪那样的大起义的恐惧，造成了长期的政治后果：逐渐引进了更大程度的社会流动制度。随着十四世纪的发展，英格兰的贵族渐渐不愿意把自己定义成一个封闭的、分离的、独享特权的阶级，在这一点上他们不同于欧洲大陆的贵族。从此以后英格兰虽然仍有独特的统治阶级，但这个统治阶级是开放的，也从下层招收人才，比较顺应社会和意识形态的变化。

十四世纪末，教会也深受社会和信仰的不稳定性的影响。因黑死病而减员的教区神职人员似乎不仅数量减少了，而且质量也降低了。虽然神职人员道德上和智力上的缺点在文学作品里受到批评已屡见不鲜，但仍然给某些英格兰的观察家们留下了特别深刻的印象。如果说修士、托钵会修士和依赖宗教为生者的世俗观念是乔叟讽刺的对象的话，那么教区神职人员的更令人担忧的不称职则成了朗格兰诗歌中经常出现的主题。相对来讲，虽然几乎没有一个受过教育的英格兰男人和女人怀疑教会所定义的基督教基本真理，但是更多的人随时准备对教会委

派的代表的地位、权威和行为提出质疑。十四世纪末十五世纪初，在质疑宗教机构、宗教事务和宗教统治集团方面起了重要的作用的是神学家和自喻的改革者约翰·威克利夫(John Wyclif，或 Wycliffe, 1330—1384)的著作。威克利夫攻击教皇滥用权力，攻击教皇的收益，批评修士和托钵会修士们出卖特权并过着寄生的生活，这些观点似乎得到了许多在其它方面持正统观念的教徒的同情。然而他对更加基本的神学概念(如天主教会及其教长的地位、权威和特殊尊严等)的质疑使他与教皇和英格兰宗教统治集团发生了直接冲突。后来威克利夫又直截了当地谴责变体论[①] 在哲学上是不健康的并有可能助长迷信，这显示出他在神学上如履薄冰。在一三八二年的黑衣修士会议上，他和他的追随者正式遭到憎恶，只是由于理查王的叔父冈特的约翰(John of Gaunt)提供了有力保护，他才免遭教会不满产生的可怕的非宗教后果。虽然威克利夫退休期间在莱斯特郡卢特沃斯的寓所里平静地死去，但在康斯坦茨宗教会议宣布他的教谕为异端之后，他的尸骨在一四一五年被挖出焚烧，骨灰被撒入斯威夫特河。然而他的英国信徒们，人称罗拉德派(Lollards)，继续宣传他曾一再强调的信念：《圣经》是宗教的唯一权威，尽管十五世纪有人极力企图消灭《圣经》的教谕。

虽然威克利夫曾被他的同代人普遍地(尽管是错误地)视为那次农民起义的鼓动者，虽然后来他又常常被称颂为十六世纪宗教改革运动最重要的英格兰先行者，但他本人并不是民粹主义者。他那些几乎全是用拉丁文写的遗著使人感到，他是一个持不同见解的学者，而不是一个致力于煽动不成熟的改革运动

---

① 变体论(The doctrine of transubstantiation)，天主教会自十二世纪起提出的一种神学理论，谓举行圣体仪式时所用的饼和酒会质变成耶稣的肉和血。

或发动人们攻击已被接受的宗教正统观念的人。然而他确实在一个很有意义的领域里深刻而长远地影响了整个国家的生活。那就是他(用拉丁语)号召人们把《圣经》翻译成英语。翻译(充满讹误的)《通俗拉丁文本圣经》(即武加大译本)的任务在一三八○年由威克利夫的门徒赫里福德的尼古拉斯(Nicholas of Hereford,约卒于1420年)和约翰·珀维(John Purvey,约1353—1428)承担。虽然这项重要的工作足以赢得伟大的捷克改革家扬·胡斯(Jan Hus,约1372—1415)的赞誉(他不会说英语),也受到同时代的一位英格兰编年史作者的称赞(他承认让俗人甚至那些识字的妇女能阅读《圣经》是件很有意义的事),但是那个译本尴尬地反映了原通俗拉丁文本的许多不确切之处及其拉丁文的节奏。尽管“威克利夫的”译本颇具历史意义,但它一直被公正地批评为“译本之译本”。它的真正意义不仅在于间接强调了英语作为传达《圣经》的合适语言的地位,而且在于激励了十六世纪和十七世纪初同样有决心、但更加博学的翻译者们。

朗格兰和《农夫皮尔斯的梦幻》

威廉·朗格兰(William Langland,约1330—约1386)是个不取圣俸的低级神职人员,很熟悉《通俗拉丁文本圣经》;正如他的诗歌所示,他准确地吸收使用了这部《圣经》,特别是其中的《诗篇》。由于他直接参与自己的教会举行的私人仪式和公众仪式,教会有可能要求他阅读、批注、研习并阐释《圣经》。然而对于作家朗格兰来说,这同一部《圣经》既给他提供了创作诗歌寓意内涵的神学框架,又提供了他的诗歌深刻地、有时是激进地阐发的一系列道德思想。尽管他既不是职业学者又不是主要控制中世纪大学教学的过分挑剔的学院解经者,但他却是个先进的、内行

的、虔诚的神学探索者。他在十四世纪六十年代到八十年代期间创作的《农夫皮尔斯的梦幻》(The Vision of Piers Plowman)是英语基督教叙事诗中最具探索性的一部作品。

朗格兰与同时代的受过教育的人一样，一定是逐字逐句又颇费思索地读过基督教的《圣经》。他一方面可能承认《旧约全书》和《新约全书》讲述了神赋的历史真理，另一方面也会相信人间的读者能从中看出其它层次的意义——特别是类比的、道德的、象征的和寓言的意义——这些层次的意义同时存在，相互交织，相互重叠。正如人们阅读《旧约全书》时将其视为与《新约全书》相似的结构恢弘的作品，包括犹太人的历史记载和先知的记载中以各种方式预示的基督的诞生、传道和受难，朗格兰的《农夫皮尔斯的梦幻》有可能被他最初的读者认为是一部以各种方式探索和显现上帝积极参与创造物质世界的作品。当时人们认为《圣经》揭示了上帝的道成肉身是实现了古老的预言，也是与人类订立了新的盟约；中世纪的教会也开始认为将基督的血和肉以物质形式展现在祭坛上的弥撒是象征性地重演基督的生与死；而朗格兰的诗歌则表现了上帝与人类订约和道成肉身的持续过程，在此过程中上帝参与了人间的事务。贯穿全诗的是一种期待感和现代的成就感，似乎上帝的最终的目的立刻就要实现。在诗的某些关键时刻，作者要求读者从皮尔斯(即彼得)这一具有代表性的人物形象里认出基督本人——皮尔斯是地位卑微的农夫，他的名字与基督最主要的使徒彼得① 的昵称相同，彼得意为"磐石"，教会将建在这块磐石上。例如在诗的第十三

① 彼得(Petrus)，耶稣的十二使徒之一，原名西门，捕鱼为生，与其弟安德烈一起追随耶稣，耶稣给他取名彼得，意为"磐石"，并说，要把教会建立在此磐石上，且要把天国的钥匙交给他管。

节里，道尔强调："彼得，即基督"；又如在诗的高潮第十八节开头，正在做梦的叙事者看见基督在棕榈主日凯旋进入耶路撒冷，基督"很像撒马利亚人，也有几分像农夫皮尔斯"。虽然上帝之子降低了自己的地位，以一个农村劳动者的形象出现，但是这位劳动者却因与神圣而不可称呼的、光荣永生的上帝有联系而提高了自己的地位。第十九节中可见皮尔斯在耕地，拉犁的是"恩宠"送给他的"四头大公牛"，公牛的名字取自四位福音书的作者（"一头叫路加，是个大牲口，样子很温顺，/一头叫马可，马太是第三头，全是壮牲口；/套在一起的，还有约翰牛，性格最温柔"）。皮尔斯后来还使用了耙（由《旧约全书》和《新约全书》组成），使用了四头更强壮的牲口（均以拉丁教父的名字命名，分别叫奥古斯丁、安布罗斯、格列高利、哲罗姆），他还使用了基督教的基本道德（审慎、节制、坚忍、公正）作种子。这样皮尔斯就成了给人印象极深的世俗农夫，具有"恩宠"以超自然方式赋予的特性，但与此同时，他又是基督的一个农业寓言的演示者，是基督及其使徒的具体化身，正在加速天国的进程。

看来朗格兰是逐步构思这部诗作的。不仅诗的每一节开头都用恰当的梦幻形式展现出神秘莫测的新前景，预示将要发生的事情，而且这部诗作现存的三个不同稿本（传统上叫做 A 本、B 本、C 本）也表明：作者曾不断变换写作手法以扩展题材，使其具有普遍意义。未完成的 A 本创作于十四世纪六十年代，只有十二个部分，或用朗格兰的话来说是十二节（passus，拉丁语，意为"阶段"）。所谓的 B 本可能写于十四世纪七十年代后期，是在以前稿本基础上修改过的本子，又增加了八节。C 本可能是朗格兰的最后一稿，但也可能不是，显示的创作时间是十四世纪八十年代初，这个稿本在用词方面作了细心的修改，在叙事方面也作了新的安排（现在是一篇《引言》加上 22 节）。朗格兰这三

个稿本里的中心人物都是那个做梦者兼叙事者，他既不是生活在有围墙的花园里面高雅世界中的宫廷恋人，也不是卷入异域事务而惊喜交加的但丁式流浪者。他的梦幻给读者展现了“夏季里”英格兰广阔的原野和劳作的景象，但这景象里也常突然插入人的困惑和神的奇迹。从伍斯特郡莫尔文山放眼远望，一派生动的幻象展现在他眼前：“一片美丽的田野，到处都是人……各种各样的男人，有穷的也有富的。”

这部诗作的前几节似乎表现作者试图接受当时英格兰宗教生活和社会生活中的困惑、腐败和充满内在矛盾的现实。然而朗格兰在全诗中有意识地混用不同的文学体裁，并给几个在其它作品里可能会被塑造成传统警世人物的形象（例如被描写成女性的“神圣教会”、“真理”、“悔罪”，尤其是“报偿夫人”——她一部分代表公平报酬，另一部分代表经济上的腐败）增添了暧昧的成分。朗格兰的梦幻者与《珍珠》一类诗歌中悲伤的做梦者不同，几乎没有因为世间明显的邪恶而得到任何直接的或超自然的安慰；与此相反，他体验了一系列梦幻并不时醒来冥思默想。他从神学的、道德的和宗教仪式的展示中接受了各种训诫、预言和启示。例如第五节中，“七大原罪”在“悔罪夫人”的命令下费力地试图忏悔，其场景通过讽刺的描写表现得特别逼真（“长着两只小眼”的“懒惰”干着活就睡着了，而“贪婪”则在半路被人拉进一家酒馆，一直在里面坐着，直到“喝下一加仑一及耳[1]酒”）。全诗所有的人物中最暧昧的一个大概要算梦幻者本人了，他既非作者又与作者有着密切的联系。他名叫威尔（Will），与作者的昵称相同，这个名字既可理解为人名，又可理解为一种抽象的品质或具有寓意的名字（就像后来莎士比亚在十四行诗

---

① “加仑”和“及耳”都是液量词。

中使用的那样)。在第十五节中,“威廉·朗格兰”这个名字可以用来做文字游戏,威尔含糊其词地宣布:“我一直住在兰(londe,即 land)……我名叫朗格·威尔(Longe Wille)”(见B稿本,152行)。再有,大约六十行之后,阿尼玛(灵魂)这个人物告诉我们,农夫皮尔斯“更深刻地体会到/什么是意志(the wille),许多不幸的人为什么受苦”,而且“只有通过 will(意志/威尔)”我们才能认出基督形象与皮尔斯形象的联想与融合。Will 指道德意志、把事情做好的意志以及不那么让人喜欢的品质——执拗。朗格兰既是法官又是忏悔者,不时揭示具有敏锐洞察力的重要性,有时又加进几段自传性或自我检查(例如C本第六节开头)。

在这部诗作的B本和C本中都有发展到高潮的梦幻结局,叙述上帝受难以及他为了替在他之前死去的有德行的人赎罪而下地狱的情景。这些部分最有力地说明朗格兰把叙事、词汇和想象融为一体。在B本的第十八节,诗人把富于想象的回忆、教会仪式上有关圣周(复活节前一周)的演示、刻板的和历史性的表演以及道德寓言都微妙地结合在一起。这一部分开头正值棕榈主日,厌倦了尘世的叙事者梦见孩子们拿着棕榈枝走进教堂,人们唱着“和散那”[①],郑重纪念基督进入耶路撒冷。这位历史上的耶稣骑着毛驴,很可能被看作卑微的仆人(撒马利亚人、农夫),但他又是人类的永恒代表;对十四世纪的读者有特别重要意义的是,他是个骑士般的斗士,他用人的肉体武装自己,随时准备“戴着头盔穿着锁子铠甲”纵马向“人性”冲击。朗格兰在这一节里还巧妙地利用了《诗篇》第八十四首(英国国教传统的第85首)中一行诗的内涵,这行诗是:“慈爱和诚实彼此相遇;公

① 欢呼语。

义和平安彼此相亲”。当基督历尽千辛万苦战胜了黑暗王国的时候，作者引用这行诗显示：上帝的四个象征美德的女儿找到了恰当的理由欢乐拥抱：

“平安”说，“最急骤的阵雨过后，太阳最为明亮；
雨后的天气比任何时候都要温暖；
战争和痛苦过后，当慈爱与平安统治了世界，
慈爱比任何时候都珍贵，朋友比任何时候都亲密。
这世界永远不再有战争，也不再有如此可怕的邪恶，
他曾为所欲为，使‘慈爱’不能带来欢乐，
现在‘平安’靠坚忍制止了一切灾祸。”
“别讲了！”“诚实”说：“你讲得很对，耶稣保佑！
我们拥抱结盟吧，我们互相亲吻吧。”
“平安”说：“别让人看出我们争吵过；
因为全能的上帝什么都做得到。”
“公义”说：“你们说得对”，并恭敬地亲吻了她——
　“平安”，“平安”也亲吻了她，圣主保佑。
慈爱和诚实彼此相遇；公义与平安彼此相亲。
“诚实”引用了这句话并唱起“我们赞美上帝”；
然后“慈爱”在诗琴的伴奏下高声唱起：
“看哪，兄弟和睦同居，是何等地善，何等地美！”①

这段诗连续使用拉丁文，最后再次引用了拉丁文《诗篇》第一百三十二首(即英国国教传统的第133首)中的诗句(“看哪，兄弟和睦同居，是何等地善，何等地美！”)，其效果是使这些拉丁词语以唱颂仪的方式表示肯定。活泼的英语叙事诗行与从教会

---

① 诗中楷体字部分原为拉丁文。

的拉丁文仪式程序书中引来的三段较缺乏生气的引语竟然十分协调；主要用于神圣场合的拉丁语和主要用于世俗场合的英语，还很少如此意味深长地并列使用过。用本国民间语言写的思辨的诗歌以其独特的方式汇合到宗教礼仪性的庄严的固定点上并用自己的方式将它包容，这似乎显示了人与神、平凡与神圣、世俗与教会在诗歌背景和基督教礼仪方面的汇合。这些拉丁文短语的特殊共鸣音对阅读英语诗歌起到了加强和限定的作用，而不是造成混乱。这位十四世纪诗人的写作手法不仅被那些受过教育、适应双语宗教文化的同代人欣然接受，而且还间接地预示了二十世纪初现代派在更为世俗、更无根基的诗歌中使用的文字游戏和出人意料的写法。朗格兰显然受过教会教义的熏陶，熟悉教会的布道者和教师所使用的方法，也许还受过威克利夫强调的以《圣经》作为基督教生活发展中心的观点的影响；他可能一直在试图显示“逻各斯”[①] 的创造力，即已成为拯救各民族工具的《圣经》的创造力。

杰弗里·乔叟

尽管杰弗里·乔叟(Geoffrey Chaucer, 约 1343—1400)生活的时代有明显的政治和社会动乱，但他的诗歌却表达和体现了一种坚定的秩序感。这一点体现在他的两部杰作《特罗伊洛斯与克瑞西达》(Troilus and Criseyde, 大概创作于 14 世纪 80 年代中期)和《坎特伯雷故事》(The Canterbury Tales, 约计划于 1387 年)里，也体现在他那些构思精细的“次要”诗作和现存的

① 逻各斯(logos)，或译作“道”(神的话语)，指三位一体的神中的第二位圣子耶稣。

散文作品里。这种秩序感不仅明显地存在于他对宇宙的性质和运行的想法里(例如他为教育自己的小儿子刘易斯而写的关于星盘用途的散文体论文),以及他常从古罗马学者波伊提乌(Boethius)获高度评价的专论《哲学的慰藉》中援引的典故里(乔叟本人大约在 1380 年把这本书译成英语散文),也存在于他对神参与人间事务的正统基督教信仰的肯定论述里。在《特罗伊洛斯与克瑞西达》里,乔叟回忆了人们认为在特洛伊战争期间曾发生过的事件之后,从叙述"异教徒那些可诅咒的旧的宗教仪式"转而叙述特罗伊洛斯的一次梦幻,他在梦中转世再生并能平静地嘲笑那些哀悼他的人所表现的悲伤。如果说悲剧在这里变成了神圣喜剧的话,那么诗歌结尾的那段致三位一体的上帝的虔诚祷词已经有效地取消了那些"旧的宗教仪式"。这一段欢乐的祈祷词有一部分来自但丁(Dante)的作品,它认为三位一体的上帝永远统治万物并将其神秘的烙印打在人类的强烈愿望上。

乔叟与同代的大多数欧洲人一样,也承认自然界和人类世界可被视为共同存在于神的计划之内,二者相互联系,并像天国一样是分等级有秩序的。诙谐的、文体典雅的诗歌《众鸟之会》(The Parlement of Foulys)据说是乔叟在一三八二年为祝贺理查二世国王与波希米亚的安妮结婚而创作的,他在诗中描写了一个梦幻,一群鸟儿在圣瓦伦丁节那天集会,以便选择恰当的配偶。它们在自然女神面前集合,按照"自然的"法则求婚,争论,然后严格按等级成对成双地飞走。高贵为王的鹰类坐在最高的位置优先择偶,然后是其它掠食猛禽按地位高低逐一择偶,最后才轮到最低贱最渺小的吃植物种子的鸟类。虽然众鸟会议上关于如何恰当求偶的辩论可能不会有结果,但是很清楚,鸟的等级越高贵,它们需要遵循的求婚礼仪就越正规。母鸭在受到挑剔

的公鸭冷落时，它们的态度大概算是很实际的（“‘你们这些骗子！’丰满漂亮的母鸭说，/‘上帝知道，天上的星星不仅有一双！’”），但是鹰类有更高的追求，它们要解释和探讨爱情的意义，它们蔑视这种庸俗的常理（“‘你们这种鸟儿，实在太可怜，/不懂也猜不出，什么是爱恋。’”）。

身份问题以及受社会地位影响形成的社会意识也决定了乔叟在《坎特伯雷故事》中以不同方式所表现的人类世界。该书的《总序》介绍了朝圣客们出于何种原因聚集在塔巴德客店准备去坎特伯雷拜谒殉教圣徒托马斯·贝克特的墓地，并尽可能合理地按照他们的阶级地位把他们逐一介绍给我们。（“我认为这样做很恰当，/向你们介绍一切情况，/关于他们每个人，且谈谈我的印象，/他们都是什么人，各人身份怎么样。”）首先介绍的自然是“骑士”，跟随他的有儿子“乡绅”和仆人“自由民”。在“骑士”之后当然要介绍基督教会的代表们：过分讲究的“女隐修院院长”和陪伴她的私人助理“修女”，以及其他三个司祭；还有“修士”，他在隐修院担任骑马侍从（因此他似乎更喜欢享受隐修院外的奢侈生活而不大喜欢院内纪律森严的生活）；还有一个和他同样世俗同样爱钱的“行乞修士”。第三阶级的代表人物更是各不相同，有的富裕，有的小康，有的贫穷，作者先介绍的是一个有些狡诈的“商人”，然后是书呆子“牛津学者”、“律师”和“小地主”。按照社会地位再往下排就是城市的同业工会会员（“针织用品商”、“木匠”、“织工”、“染工”和“织毯工”），然后是技术熟练的手艺人（“厨师”、“船员”、“医生”），然后是一个有手艺的富裕寡妇（“巴斯妇”）。乔叟把他的“教区牧师”、“把犁人”、“伙食经理”和那些性格顽劣的人们（“采邑管家”、“磨坊主”、“法院差役”和“卖赦罪符的教士”排在最后出场，尽管乔叟也谦虚地把自己——宫廷高官列在名单最后）。乔叟描绘这最后一组人物时，把那些具有美

德的典范人物与那些由于职业原因时常堕落的人物("采邑管家",一方面震慑他主人的佃农,另一方面又中饱私囊;"磨坊主",偷留小麦还多收顾客的钱;好色的"法庭差役",总炫耀自己那点有限的知识;"卖赦罪符的教士",倒卖假古董赚大钱)进行了对比,似乎想以此使读者惊奇。"伙食经理"天生的诙谐和后来学到的管理技巧似乎使他能胜任更重要的工作,而乔叟强调"教区牧师"和"把犁人"的适度谦恭则宣告了他们在社会上模范地起到了虽平凡但重要的作用。如果说处于社会最上层的"骑士"忠于骑士誓言,体现了骑士精神,似乎是个"值得敬重的人"的话,那么"教区牧师"就代表了教会对穷人履行的真正使命,"把犁人"则代表了神圣的贫穷赋予人的幸福。乔叟把这两个人物描写成兄弟关系,很可能是认为他们之间的情谊植根于基督徒的仁慈和与上帝的亲近。这两个人物像朗格兰的农夫皮尔斯一样,以自己的行动体现了福音书的精神:"教区牧师""给他的教区居民树立了崇高的榜样",而"把犁人"则"生活在和平与完美的仁爱之中"。

虽然人们一直认为作者把"骑士"的职业生涯描绘成一系列军事上的失败,而且"骑士"的形象和他讲的故事都颇含讽刺意味,但假如《坎特伯雷故事》的整个写作计划能够完成的话,很可能会提高而不是削弱"骑士"的尊严。塔巴德客店的"旅店主"提议,每个朝圣客必须在去坎特伯雷的路上讲两个故事,在回来的路上再讲两个故事。单从这部诗作流传至今的未完成残缺稿本(只有 24 个故事)来看,很清楚,"骑士"率先讲故事绝非巧合。叙事者说虽然他不知道是因为"运气,还是命运,还是巧合",那支幸运之签落在生就的领袖"骑士"手里,但这一事实既让其他朝圣客高兴,又适应了社会礼仪的要求。《骑士的故事》是根据意大利作家薄伽丘(Boccaccio)的长诗《苔塞伊达》(Teseida)缩写

而成的，它叙述了一对贵族堂兄弟为得到一位公主的爱而相互争斗的历史，这段历史恰当地显示了高尚的道德准则，同时作者还用优雅的文体描述了超自然力对人间事务的干预以及人间同样优雅的、决定性的礼仪，进一步充实了这段历史。尽管作者没有让"把犁人"讲故事，但作为《坎特伯雷故事》结尾的《教区牧师的故事》却是一篇关于七大原罪的散文体论文，与其说是故事不如说是一篇精心撰写的布道辞，表达了强烈的"严肃性"和认真的治学精神。乔叟在这两个故事之间安排了其它故事，都大致符合各讲故事人的情趣和职业，他还通过开场白、插话和人物之间的争论把这些故事嵌入总的叙事结构里。"教区牧师"的不同凡响的值得重视的讲述与"修女的司祭"的讲述相辅相成，那位否则不会引起人们注意的教区司祭讲了一个关于狡猾的公鸡被狐狸抓住的生动故事，在故事结尾他从教士观点出发一再强调听众们必须理解其中的"寓义"。"卖赦罪符的教士"也讲了一个颇有教益的动听故事，尽管读者可以看出故事里精心设计的关于贪财带来致命危险的告诫倒是反映了"卖赦罪符的教士"本人的贪婪；这位教士在故事的开场白里勇敢坦率地承认了自己的贪婪："我布道不为别的就为财/……这样我就能劝诫人们不犯/我所犯的罪，那就是贪婪。/尽管我自己罪孽在身，/却能劝别人改邪归正/不再贪婪，并痛苦地忏悔。""女隐修院院长"也讲了一个有关宗教信仰的简短故事，讲的是一个虔信基督教的小男孩被犹太人切断了喉管，但他死后还神奇地继续吟唱圣母马利亚赞美诗。这个故事的哀婉动人的词句显然得到了十四世纪虔诚听众的赞赏，尽管它们不符合后来道德上过于审慎的时代的情趣。

在《坎特伯雷故事》的其它章节里，那些讲故事的人似乎不大愿意像上述人物那样坦言自己的心迹。在"牛津学者"根据薄

伽丘作品改编的关于坚忍的格丽西达受考验的故事启发下,“商人”讲了一个有教益的故事,内容是关于一个老夫(“一月”)和他那“鲜美的”少妻(“五月”);这位迫不及待地闹着玩的妻子利用她丈夫双眼暂时失明的机会在一棵梨树上被她的情人诱奸了。当冥王普路托恶作剧地恢复了她丈夫的视力后,冥后普罗塞娜也恶作剧地启示“五月”,让她说这样做是为了她丈夫的最大利益:“我绝不会说谎,我以性命起誓,/为了给你治眼,让你重见天日,/根据我的了解,最好的办法是:/我爬到大树上,跟一个男人打斗。/上帝知道,这样做全出于好意。”在社会等级较低和道德水平可能也较低的人这方面,乔叟给“磨坊主”、“采邑管家”、“行乞教士”和“法庭差役”安排了更加庸俗的故事。当“旅店主”在“骑士”讲了“高尚的故事”后提议由“修士”接着讲一个同样高雅的故事时,“磨坊主”醉醺醺地插进来讲了一个情节精巧的故事,这真有点不可思议,这故事是关于一个愚蠢的木匠、他的骗人的妻子和她的两个追求者的。《磨坊主的故事》表达的求婚观点与“骑士”的观点完全相反。这个故事还激怒了“采邑管家”(他原本是个木匠),使他讲了关于一个妻子有外遇的磨坊主的佚事。“行乞教士”也如法炮制,讲了一个爱敲诈的法庭差役被恶魔抓进地狱的故事。“法庭差役”听后怒不可遏(“他气得发抖,像片山杨树叶”),于是讲述了一个足智多谋的行乞教士不得不与其他教士分享自己无意中得来的遗赠“一个响屁”的故事。

乔叟谦虚地把自己排在朝圣客名单的最后,他还让自己扮演了蹩脚的讲故事人的角色。他的讽刺最尖锐地表现在他用聪明的引申和自我贬低的方法描述的一个计策里:“旅店主”一开头就对他的假装腼腆直接发难。“你是个什么人?”“旅店主”问“乔叟”,“你像是在找一只野兔/我见你一直瞪着地面。”于是乔

叟讲了托巴斯爵士的故事作为回答，这故事模仿同时代的传奇，采用别扭的声调和平淡的六行诗节形式。这首模仿诗大概总是能使有文化教养的读者感到好笑，然而“旅店主”却粗暴地打断了他，说他讲得不好，大家都厌烦了。因此朝圣客“乔叟”不得不再讲一个故事，这次是一篇冗长严肃的散文体道德说教，讲的是鲁莽的梅利比和他的妻子“审慎”（这个名字取得很贴切）的故事。故事讲完后，“旅店主”勉强承认他希望自己的妻子刚才也能听见这个故事（“因为她丝毫没有如此的耐心”），他以这种方式有些过分客气地弥补自己先前对乔叟的粗暴态度。尽管“旅店主”说了如此令人欣慰的客气话，但“乔叟”在那么多会讲故事的朝圣客里假装无能本身就是一种极有效的写作方法。他在《总序》的末尾已经强调了“真实的”叙事表现方法的优点，间接地为使用这种方法作了准备。他还引用了最高权威的话，力图证明他的现实主义是正确的：

无论谁要复述别人讲过的故事，
都必须时时尽可能准确地重复
每一个字，如果这就是他的任务，
重复自己从未说过的粗话脏话。
否则他就必须在讲故事时说谎，
或者胡编乱造，或者另找新词语。
他不应省略，即便讲的是他兄弟；
他还必须模仿别人的一字一句。
《圣经》里基督本人讲话不加雕琢，
因此你们明白这样做不是堕落。
读过柏拉图著作的人都会知道，
他说：语言与行为必须紧密相联。
还有一点，我祈求你们大家饶恕，

如果我没把故事里所有的人物
都放在他们应有的社会地位上。
我智力有限，你们大概都很清楚。

乔叟在这里虽然装作谦虚无能，但也强调了坦诚的态度和恰当的表现形式，尽管他为了证明自己的观点引用了基督和柏拉图(Plato)的话(中世纪的读者们认为除了这两位权威以外不需要再引用其他人的话)。乔叟作为叙事者尽量保持中立并使自己不引人注意，目的是让他所转述的别人的话和故事放射出一种符合上帝本质的更伟大的“真理”光芒。他用那些具有神学观念的同代人可能愿意接受的方式表示：他是基督的仆人中的仆人，像他之前的圣徒保罗(St Paul)一样，已经变成了“所有人的一切”。这位写下《坎特伯雷故事》的基督教诗人在不同程度上受过薄伽丘和但丁的影响，他力图向我们展示负罪的人类在世俗世界旅行的广阔画卷，最早的读者很容易看出这一旅行是去天国旅行的预示和准备。

乔叟虽然在理智上喜欢宇宙的、自然的、人类的秩序这一概念，但他作为诗人和真理的传达者必然要打破某些为世人接受的等级观念。最重要的是，他塑造了聪明善谈的妇女形象，把她们放在人间世事的中心而不是边缘，从而有效地打破了中世纪普遍认为妇女自然比男人低劣的观点。尽管《好女人的传说》(The Legend of Good Women，约 1372—1386)、《特罗伊洛斯与克瑞西达》、以及《坎特伯雷故事》的某些部分允许古代名门望族的妇女成为衡量人类行为的规范，但“巴斯妇”则以其独特的粗鲁言行反对了那些反女权主义的陈腐观念。虽然有些读者可能把“巴斯妇”的长达八百五十六行的开场语理解成一个女人抗议过分的明证(从而证实了，或至少是支持了她强烈地批评过的许多男人的偏见)，但是我们也应把乔叟采用一个女人的刺耳声音

看作是又展开了一场辩论。我们也认识到"巴斯妇"的刺耳叫声本身就是过分僵化的父权制思维方式和行为方式造成的直接后果。"巴斯妇"绝非温顺、耐心和贞洁的模范。她开篇第一个词就是"经验";她根据自己先后与五个丈夫(她认为其中三个是好人,因为他们"有钱,而且年纪大")共同生活的经验提出一个有力的论点,反对传统的、理论的、宗教引发的反女权主义。她强调,节欲和贞洁固然高尚,但基督的这一更严格的要求是"针对那些愿意生活得完美无瑕的人"提出的;正如她对她的男听众补充说明的那样,"诸位,请你们原谅,我不是那样的人"。再有,如果上帝给了她性行为的能力,她就决心享用它,但要在婚姻的范围之内("做妻子期间我要尽情地使用我的工具/正如我的造物主无偿地将它赠赐于我")。她凭着经验和天生的聪慧学会了怎样对付前几个配偶("最后我在各方面都占了上风,/用狡诈,用强力,或用某种圈套,/如不断嚼舌、不断抱怨的法术"),然后她似乎才找到与她般配的丈夫——比她小二十岁的学员詹金。詹金有一个令人恼火的习惯,他常常在她面前阅读反对妇女的学术小册子,大声朗读他喜欢的段落,以显示男人的优越性。"巴斯妇"恼羞成怒,决心采取果断的行动,她撕掉那本书的三页,打了詹金一拳,自己也出乎意料地被詹金回敬的一拳打倒在地。"巴斯妇"立刻昏了过去(可能是假装的),然而这产生了很好的效果:詹金因为震惊而突然悔罪,从此以后"巴斯妇"成了家庭的统领。("他把控制权交到我的手,/他让我管理房屋和土地,/管着他的口,还有他的手;/我当场让他把书烧掉啦。")

"巴斯妇"在故事里得了胜利,这个故事今天看起来基本属于资产阶级家庭喜剧,尽管故事中充满了关于妇女在婚姻和社会中的有限作用的学术理论,颇令人感到耻辱。乔叟在作品的

其它地方强调了古代和现代统治阶级妇女表现出的独特的自信和尊严，这些品质比根据男人确立的骑士准则给予妇女的特殊荣誉更为重要。在他早期的梦幻诗歌《公爵夫人之书》(The Book of the Duchess，可能写于1369年左右，是为悼念冈特的约翰之第一位夫人、兰开斯特的布兰奇而写的寓意性挽歌)中，叙事者邂逅一位身穿黑衣、面带忧伤的骑士。骑士正在哀悼亡故的妻子，而不是像诸多同时代爱情诗写的那样在为情人的心不在焉、反复无常或冷酷无情而哀思。这位骑士和妻子之间的爱情超出了典雅爱情的范围，也超出了他对她在性爱方面的忠诚。他们之间的相互尊重导致了心灵的结合，也尽可能地导致了爱情的伴侣关系。骑士坦言，她是"那可爱的妻子/我的满足之源、我的快乐、我的生命/我的好运、我的安康、我全部的幸福"。作者在叙述骑士为了自慰而讲述他那长期的求婚、幸福的婚姻和不幸失妻的经过之前，重述了奥维德(Ovid)的故事作为开场白，该故事讲阿尔库俄妮王后念念不忘死去的刻宇克斯国王并在梦中与他相见。这种重新使用古希腊罗马事例和奥维德范例的模式以大得多的规模再次出现在未完成的《好女人的传说》里。乔叟在这部作品中竭力挖掘古代的历史，寻找恰当的题材，因为(他的叙事者一再强调)从传统上讲，古代史曾为他的前辈作家们提供了"得到认可的""关于圣绩、或王权，关于战功，/关于爱情，关于仇恨"的故事。这位叙事者曾因早期写的《玫瑰传奇》和《特罗伊洛斯与克瑞西达》中有诋毁妇女的"异端邪说"而在梦中受到过爱神的谴责，因此他在这里谈论的都是妇女的圣洁和对爱情的坚贞。他为悔罪而重述的九个传说讲的都是女英雄，她们都挚爱负心的男子，因此备遭苦难，有的甚至死去。男人的暴力和背信弃义的事例一个接一个单调地堆砌在一起，如安东尼遗弃克莉奥佩特拉，埃涅阿斯遗弃狄多，塔奎尼乌斯遗弃卢克雷

蒂娅，忒修斯遗弃阿里阿德涅[①] 等。乔叟通过时常引用各种资料，提到有名姓的作者，搬出人们公认的"古书"中的权威论断，力图推翻同样以经典论述为基础的无情地憎恨妇女的宗教传统。他还重新塑造那些传奇，以便强调他所理解的女性的美德——"怜悯"。正是怜悯使妇女易受男人欺骗，但是怜悯也被视为人类高度崇敬的品质，即精神上的慷慨的一个方面。正如这些传说所示，精神上的慷慨（男人对此似乎无动于衷）使得妇女对爱情作出如此充分的反应，使她们在恋爱中成长，并通过悲剧性的遭遇找到能使她们探索苦难深渊的感情力量。

在《好女人的传说》的《开场白》里，衣冠楚楚的爱神似乎在贬低乔叟唯一的一部构思最精心而且自认为最成功的诗作《特罗伊洛斯与克瑞西达》，仅称其为讲述"克瑞西达如何背弃特罗伊洛斯"的故事。爱神好像相信《特罗伊洛斯与克瑞西达》表现的是传统的憎恨妇女的主题，即历史上在与男人交往中"妇女一向做错事"。大概爱神不是唯一带着偏见阅读这个故事的人，但是对许多后代读者来说，这种看法是狭隘苛刻的。这首诗与其说是讲述一个男人被一个女人背弃的故事，不如说是讲述一个女人被迫对一个男人的过分热情的求爱作出反应后不由自主地从一种恋爱关系转向另一种关系。作者并没有把特罗伊洛斯和克瑞西达描写成忠诚和背叛的代表进行对比，而是把他们描写成他们生活境遇的受害者，这种境遇既是人为造成的又是神意

---

① 古罗马军政领袖安东尼是埃及女王克莉奥佩特拉的情人，安东尼为同屋大维结盟而把她抛弃。狄多是迦太基的女王，她爱特洛伊后裔埃涅阿斯，后者应朱庇特之命拒绝之，事见维吉尔的《埃涅阿斯纪》。西克图斯·塔奎尼乌斯是传说中罗马第七代国王之子，奸污卢克雷蒂亚（后被称为烈女），引起平民暴动。忒修斯在克里特岛误入迷宫，被阿里阿德涅救出，他把她带到那克索斯岛后弃她而去，属希腊神话。

确定的，他们自己无法直接控制。虽然乔叟在《特罗伊洛斯与克瑞西达》里为宽慰读者而探讨的自由意志、得救预定论、易变性、命运等思想大多是从波伊提乌的著作里借鉴来的，但他这首诗的直接的和主要的素材则取自同时代的作品。然而这决不意味着乔叟只是把薄伽丘那为人熟知喜爱的关于特洛伊的故事《菲洛斯特拉托》(Il Filostrato)简单地译成英语。他在故事重点、叙事结构、人物塑造方面都做了改变，这清楚地表明他有意识地重新解释了原作，而不仅仅是翻译。例如薄伽丘笔下的克瑞西达很情愿地听从堂兄彭大若斯的劝告并接受了特罗伊洛斯作情人。在乔叟的故事里，克瑞西达和彭大若斯这两个人物既有新的戏剧活力又有新的血缘关系。彭大若斯成了克瑞西达的舅父，他明智，感情用事，但又善于操纵别人；他在克瑞西达的父亲外出时担任她的监护人和顾问。他劝他的外甥女从好的方面理解特罗伊洛斯的求爱，他完成这个任务的过程被描写成微妙的协商、调解、建议和以情动人的过程。克瑞西达被描写成一个温柔、敏感、聪明、易于接受变化的人，而不是生性见异思迁的人。乔叟的故事描述了克瑞西达被说服接受特罗伊洛斯的过程和她因背弃了他而深感痛苦的过程，作者慎重地把这两个过程写得同样重要。当克瑞西达要被送到特洛伊城外的希腊军营去见父亲的时候，这对情人被迫分离，克瑞西达悲痛欲绝。她坦率的言词中放肆的程度与痛苦的程度相等：

特罗伊洛斯，我穿的每一件衣衫
都将是黑色的，我的爱人，以表示：
我，习惯于静坐的我，
犹如逃离了这个世界；
它还象征我的祭礼，直到死神降临，
在没有你的日子里，我将永远

奉行悲痛、哀悼和节欲的准则。

我让我的心，还有心中的哀魂，
在我死后与你的精灵永久汇合，
因为它们将永不分离。
因为我们虽在尘世间被拆散，
但到了充满怜悯、没有痛苦的乐土，
到了天国极乐世界，我们将会结合，
像奥菲士和妻子优丽狄西① 那样。

我们从克瑞西达对奥菲士与优丽狄西的故事所作的模棱两可的乐观解释里很可能会感到她的上述表白里包含着不安的悲剧色彩。在克瑞西达看来，恋人们象征性地通过冥府以便到达极乐世界；或者按照中世纪基督教的看法，他们到炼狱去悔罪，为进天堂做准备。在冥府（炼狱）里，唯一可确知的是：一切都不可确知，克瑞西达到那里去颇有隐喻意味。她在被迫与特罗伊洛斯和她的朋友们分离的情况下，在远离了自己的根基的情况下，实际上发现了冥府的“忘川”能令人健忘的优越性，健忘使她生活中和心中的诸多决定因素得到加强。当叙事者讲到她最终背弃了对特罗伊洛斯发过的誓言时，故事里又增加了一个模棱两可的新因素。叙事者本人声称他参考了薄伽丘的故事，想为克瑞西达的背叛找一个非常清楚的说法；然而克瑞西达痛苦地意识到她的背叛确实是个永久的决定，这一决定将使她在今后的人类编年史上臭名远扬：

可是真的，故事这样告诉我们，

① 即希腊神话中的俄耳浦斯和欧律狄克。

她背弃了特罗伊洛斯的时候，
没有一个女子比她更加悲恸。
她说：唉！我的纯洁现已丧失，
忠于爱情的美名一去不复返！
因为我背叛了生活在今世的
最为柔情、最值得我爱恋的人！

唉！直到世界末日来临，关于我
不会有人写一句好话，也不会
歌颂我，因为这些书将谴责我。
啊，我将会受到许多人的唾骂！
整个世界将要敲响我的丧钟！
尤其是妇女们会最最嫉恨我。
唉，我怎么会遭到这样的灾祸！

面对如此痛苦的自我意识，叙事者退让了，采取了怜悯的态度，他不愿比历史上的前辈作家更严厉地谴责她，可是愿意承认克瑞西达的悔罪给他留下了深刻的印象（“由于她对自己的背叛如此难过，/当然啦，我愿以怜悯为怀原谅她”）。

尽管《特罗伊洛斯与克瑞西达》的叙事者既不是《坎特伯雷故事》中的“乔叟”，也不是梦幻诗歌中不谙世情的天真叙事者，但他和他们一样极容易动感情。他像那些叙事者一样，暗示在诗人与其第一人称叙事者之间存在着一种强烈的、变化着的关系，因而在诗人与其诗歌之间也存在着同样强烈的、变化着的关系。他围绕着自己的人物转，允许他们表达各自的观点，有时反复思考命运的铁的法则和神意强加的得救预定论，有时既暗示又避免说出自己的判断。他允许故事在一定程度上自由发展，同时又通过尊重素材原来的观点和接受听众的观点来变换自己

的评述。至少在《特罗伊洛斯与克瑞西达》里他似乎一再强调历史是稳定不变的，需要不断被重述，同时也承认"他所讲的"历史是在讲述过程中重新加工过的。从根本上讲，他的态度一直是暧昧的，考虑到他明显地同情妇女并赞赏自己称为"女性精神上的慷慨"的品质，那么他就是故意采取了中性人的立场。他肯定是诗人当中最不以自我为中心的人。虽然乔叟从各方面看都是他那个时代的作家，但他也是展示了一种特质并以其作为特定叙事主题的第一位英语诗人，这种特质后来被约翰·济慈定义为"否定的能力"(negative capability)，此定义令人难忘。

高厄、利德盖特和霍克利夫

在乔叟以及他的同代作家兼朋友约翰·高厄(John Gower，约 1330—1408)相继去世二百多年之后，人们才认为高厄无论是在英语的流畅、风格的多样和叙事的技巧方面都可以与乔叟相匹敌。高厄的英语诗歌《恋人的忏悔》(Confessio Amentis，约 1386)最初得到的赞誉可从以下事实看出：该诗流传下来的手抄本有五十多个(为《特罗伊洛斯与克瑞西达》手抄本数目的三倍，尽管《坎特伯雷故事》现存的手抄本有八十多个)，有些抄本里还附有著名宫廷画家赫尔曼·希尔绘制的高雅插图(这是一种地位的标志，乔叟几乎没有受到过这种待遇)。十五世纪后期，非常繁忙的印刷工、出版商兼翻译家威廉·卡克斯顿(William Caxton)出版了许多早期用英语写的作品，这两部诗作也在其中(《坎特伯雷故事》出版于 1478 年，《恋人的忏悔》出版于 1483 年)。爱国的自豪感决定了这两位诗人后来都把自己作品的一五三二年版本题赠给亨利八世国王(Henry Ⅷ)，而莎士比亚正是尊敬地从高厄的作品里找到了写《泰尔亲王配力克利斯》

(1608)的素材(尽管必须承认,当他让一个老态龙钟的高厄在他的剧里扮演枯燥乏味的旁白叙事者时,他对这位"可敬而古老的"诗人的赞许开始显得颇有恩赐的意味)。

尽管十二世纪后期有明显的迹象表明人们对高厄的叙事艺术重新感到兴趣,但自从莎士比亚时代以来高厄的声望几乎完全被乔叟的声望代替了,这实在有失公允。乔叟对"德高的高厄"的赞许在当时虽然是很高的,但并没有真正帮助高厄赢得广大有同情心的近代读者。尽管如此,高厄早期用法文写的《沉思者之镜》和用拉丁文写的《呼唤者的声音》两部诗作似乎以其道德说教的真诚性为他赢得了同代人的极大赞赏。《沉思者之镜》是篇幅很长的概述,批评了负罪的人类的腐败状况并建议使用圣母马利亚祈祷词进行广泛的悔罪。启示性的《呼唤者的声音》("惩罚的声音,模仿《以赛亚书》中'在荒野里,有人喊着说'的声音")更具体地把对这些问题的关注扩大到评价英格兰社会及其王家政府方面。它把英格兰近代的软弱无力放在历史的和《圣经》的背景下去观察;它揭露了这个国家的每一个阶层所患的慢性道德病;它预见性地断言,这个国家将会继续奔向死亡,除非彻底更换它的心脏。高厄在十四世纪九十年代重写这首诗的时候,增加了关于一三八一年的农民起义和理查二世被赶下台情况的变相描述,证明他的预见正在变成事实,他当时一定感到了某种忐忑不安的满足。

《恋人的忏悔》(创作于 14 世纪 80 年代后期)显示高厄有意识地不再像早期那样竭力关注道德问题。这首诗的题材是集娱乐和教诲于一体的神圣的"喜剧性"混合物,而不是纯粹的预言性警示。这首诗的轻松口气——高厄在第一稿的开头几行中如此宣告——是因为受了理查国王本人要求创作"新东西"的启发;理查下台后,高厄修改这首诗时感到有必要强调:他的诗里

"有些愉乐，有些教诲"，其性质"很少有人用我们的英语/宣告过"；再则这首诗不是为国王写的，而是"为英格兰"写的。《恋人的忏悔》把忏悔手册的模式和对爱情信仰的系统讲述结合在一起。然而他在随便使用基督教模式的同时也使用了包括性爱在内的广义的爱情概念，以便加强而不是破坏基督教的道德观。高厄把自己描写成一个情场失意但仍抱希望的恋人(阿曼斯)，向爱神维纳斯的教士吉尼厄斯(她称其为她"自己的学生")作正式忏悔。吉尼厄斯听了他的忏悔后，从精神的角度劝诫他，给他讲了一系列示范性的故事来说明七大原罪及其它同样致命的小罪。读者可以把这些风格多样的故事中的每一个都理解为说明了自我约束在道德上的重要性，即控制盲目的激情以发现更高层次的美德——"中止恋爱"。高厄对于爱情及其准则的探索与他在作品的其它地方对适当调节中世纪的国家及其统治等级制度的关注在许多方面是一致的。人对于典范、和谐和秩序的精神意识来自个人心中有约束的平衡感，这种平衡感有一部分是通过实施悔罪实现的。个人，无论他是国王、朝臣、教士、还是平民，都被视为社会的人，其身份由上帝指定，他或她受神的召唤按照上帝规定的原则即宇宙的和谐去行动。从忏悔这一宗教仪式行动(尽管是面对一个维纳斯的教士)传达出的宽恕就是这样被政治化和社会化了。在诗歌的结尾处，高厄据称是清除掉了不自然的恋爱行为，他跪下祈祷，愿上帝"把好的管理制度/同样赐予这个国家"，愿这个国家的公民们记得"生活在团结之中感受如何"。

《恋人的忏悔》揭示出高厄远非一个坚持强硬态度、使人沮丧的伦理学教师。虽然与乔叟相比，他的叙事风格避免了详尽的细节，但他作为"朴素的"讲故事人的优点在于他的旋律精确性、文学规范感、论证的不断展开、以及想象同情心(特别是对受

到冤屈的妇女,如他笔下的菲利斯和鲁克丽丝)。正如他的叙事诗中讲述的那些故事所显示,他欣然承认:爱情是难以驾驭的,人心是不能持久的,意志是缺乏准备的,历史本身是变化无常的。他把自己描写成一个迟钝的、有时懒惰的失意恋人,特别有讽刺意味,这个恋人虽清楚地知道骑士应具备什么样的高雅情感,但常常只看到别人精神上的高尚或慷慨而看不到自己也具有这种品质。在这首长诗的第八卷,高厄写了类似戏剧收场词的一段,在这段里这位恋人意识到他已是个疲倦的老人,因而不再为爱情服务了。爱神丘比特伸出一只手,拔出了他在这位恋人较年轻时插入其心中的"燃烧着的箭"。看来爱的激情已消耗殆尽,维纳斯坚决劝老人去睡觉,说那才是幸福,她送给高厄一串黑珠项链,上面刻着"愿你休息"的字样:

我就是这样思索了很久,
终于脱离了纷扰的梦境,
看清自己神智误入歧途,
就召唤它重新返回家园。
当"理性"听到别人述说,
"爱神"的疯狂已经消逝,
它就立即来到我的身边,
消除了我曾常常抱怨的
这荒谬梦幻造成的愚蠢,
也消除了这火燎的痛苦,
使我头脑清醒神志健全。

从高厄这首长诗的结尾处可以明显看出一个老人曾一直做梦。他从困惑中清醒后就数着项链上的珠子祈祷,以此抚平年轻时不慎受到的创伤,这种精神安慰不是靠健忘而是靠智慧获得的。

高厄并不是被文学界后辈称道的与乔叟齐名的唯一作家。例如苏格兰诗人威廉·邓巴在自己的诗歌《金盾》(The Golden Targe)里回顾了三位堪称楷模的英国作家,而不是两位:他称乔叟为“一切修辞风格的玫瑰”,称高厄为“德高的高厄”,称利德盖特为“桂冠诗人利德盖特”。自十六世纪早期以来还没有读者如此高度评价过约翰·利德盖特(John Lydgate, 1370? —1449)的作品。利德盖特是极富权势的贝里圣埃德蒙兹隐修院的本尼狄克会修士,在他那个时代,他已在宫廷里找到了颇有影响的志愿资助人,这些人像邓巴一样,高兴地授予他诗人的桂冠。利德盖特也是英语诗人中最善于长篇大论最多产的作家之一。随着年龄的增长和获得荣誉的增多,利德盖特的诗作变得越来越长,也越来越容易陷入沉闷的模式。他有三部内容最充实的作品:《特洛伊纪事》(The Troy Book, 1412—1420)、《围攻忒拜》(The Siege of Thebes, 1420—1422)、以及曾得到高度评价的《王子覆亡记》(The Fall of Princes, 1431—1438),这些作品都是从意大利文和法文原著翻译过来的,长度分别为三万行、两万四千行和三万六千行。尽管利德盖特的作品明显地冗长乏味,我们还是应该从他的作品对当时公众产生的影响去考虑他的成就。这位诗人认为自己应起的作用是巩固乔叟在诗的风格、诗体和词汇方面所做的革新,他通过自己的影响牢固地确立了前辈作家乔叟在十五世纪的文学和词汇学方面的权威地位。利德盖特虽然缺乏乔叟的巧妙、细腻和洞察力,但他成功地继续了把英语变成实际灵活地表达诗歌崇高思想的、为人们普遍接受的载体的过程。乔叟的创造性影响特别体现在利德盖特根据乔叟的《特罗伊洛斯与克瑞西达》、《公爵夫人之书》和《荣名的宫殿》改写的作品《礼仪之花》(The Floure of Curtesy)、《黑衣骑士的哀怨》(The Complaint of the Black Knight)、《玻璃圣殿》(The Temple of

Glas)(均创作于15世纪初始年间)。在利德盖特的晚期作品中,明显的严肃和故意炫耀学问的倾向使他不能像乔叟那样随心所欲,但就是在这些作品里他仍然能表达瞬间的讽刺(特别是在写妇女的时候)。正如《围攻忒拜》以及《王子覆亡记》中关于人类种种恶行的分类详述所显示,利德盖特认为历史提供了一系列令人震惊的警示,告诫人们要注意君王和上层贵族的野心。他对于威胁国内和平的因素及可能造成全国性冲突的后果进行了想象性的探索,在国内纷争、王朝更迭的玫瑰战争期间(1455—1485),那些想从他的作品里寻找解脱的读者们无疑会将此视为令人不安的预言。

托马斯·霍克利夫(Thomas Hoccleve,约1369—1426)的诗歌暗示了另一种不安。霍克利夫是威斯敏斯特御玺室的文书,当然从来没有像利德盖特那样得到过有影响人士的资助,尽管《王子的统治》(The Regement of Princes, 1411—1412)是为当时的威尔士亲王即后来的亨利五世国王写的,其明显的目的是向这位王位继承人推荐道德准则,也推荐自己的诗才。尽管这部诗作和其它作品引起了公众的注意(例如他的《写于理查二世国王的遗骨送到威斯敏斯特后的歌谣》〔Balade after King Richard Ⅱ's bones were brought to Westminster〕),但霍克利夫还是作为乔叟去世后几十年间最有自我意识的自传诗人而闻名。他是第一批使用自己生活中经常是不愉快的事件作为诗歌题材的作家之一。这一点特别表现在《王子的统治》的引言里,这篇有两千行的引言以诗人与一个乞丐对话的形式表达了哀怨,诗人是在一个无眠的夜里(“我从未感到过夜有那么漫长”)在大街上闲逛时遇见这个乞丐的。虽然前辈诗人们曾经描写过躁动不安的恋人,但在霍克利夫看来,是思考本身而不是对于爱情的思考决定了他精神上的痛苦:

我凭切身体验了解思考的痛苦，
正如世上任何一个人那样；
了解它冰冷的汗水和火热的激情
以及清醒时出现的不安梦幻，
我困惑的头脑仍在不停地思考，
我的才智受摧残，我竟被如此欺骗，
致使我常常渴望死神来临。

诗中这位叙事者紧张忧郁，完全不同于霍克利夫的"亲爱的师长……和父亲"乔叟创造的第一人称叙事者，缺乏他们那种极强的适应能力。他说他的工作枯燥，他的顾主专制，他的视力因长期注视羊皮纸文稿残片而减退，他的薪金微薄，所有这些都使他在个人生活和职业中情绪低落。他年轻时住在城里，曾追求过几个女人，但没有成功；现在他老了，所能期待的只有贫穷的岁月。他的哀怨不仅仅是对那个时代的道德扭曲及各种弊病的传统性抨击(尽管那乞丐一定听得出来，那些弊病也同样令人沮丧)；可以说，他主要是在戏剧性地表现一种私人的、无法应付的窘境(尽管那乞丐确实讲了命运变幻莫测的话来安慰他)。一四一五年至一四二〇年期间，霍克利夫精神严重崩溃，这一痛苦的阶段在他创作于十五世纪二十年代初期的系列诗歌里有所回忆。这个系列诗歌以忧郁的《哀怨》(Complaint)(写于"米加勒节那棕色的季节")开头，继之以较乐观的《与朋友的对话》(Dialogue with a Friend)，这首诗叙述一个朋友努力规劝诗人找回自信并从诗歌里找到安慰。

十五世纪苏格兰的诗歌

十五世纪和十六世纪初，在苏格兰王国，或更确切地说在苏

格兰国王统治下的独立国度里，英语文学得到了特别蓬勃的发展。这一文学繁荣现象的意义不仅在于创作这种文学的语言是通行于苏格兰低地的英语口语，而不是通行于凯尔特居民占多数的苏格兰高地的盖尔语，而且在于它接受了在苏格兰与英格兰边界以南地区由乔叟、高厄和利德盖特逐渐发展起来的白话文传统。这个时期的苏格兰诗人虽欣然承认自己的作品与英格兰诗人的作品有许多相似之处，并特别感谢乔叟为他们树立了榜样，但他们也非常清楚自己与众不同的苏格兰特性以及自己的国家摆脱南方的帝国图谋后在文化和政治上获得的独立性。虽然低地苏格兰在十一世纪已经落入盎格鲁–诺曼贵族的控制之下，虽然苏格兰王国总体上一直与法国保持着文化和政治上的紧密联系以反对英格兰的干涉，但事实证明乔叟逝世后时代的苏格兰诗人借鉴法国文学先例的程度与同时代的英格兰作家相差无几。

在苏格兰存在着用“英格兰的”语言创作诗歌的传统，其持续的、质朴的活力体现在据信是阿伯丁的助祭长约翰·巴伯(John Barbour，约1320—1395)和“吟游诗人亨利”(Henry the Minstrel，约1440—约1492)，即人所共知的“盲人哈里”(Blind Harry)所创作的作品当中。巴伯的一万三千行历史长诗《布鲁斯》(The Bruce)，又名《百战百胜的征服者、苏格兰国王罗伯特·布鲁斯的业绩和生平》(The Actes and Life of the Most Victorious Conqueror, Robert the Bruce King of Scotland，约1376)，歌颂了这位英雄的战功，他进行的战争是苏格兰有理由称之为摆脱英格兰统治、争取独立的长期战争，以一三一四年在班诺克本全歼爱德华二世(Edward Ⅱ)的军队告终。哈里继承了巴伯的高度爱国主义的事业，在一四六〇年左右创作了一万二千行的长诗《威廉·华莱士爵士》(Schir William Wallace)，然而他比巴伯

更加直言不讳。这部诗作欣喜地而且令人毛骨悚然地描述了在反对金雀花王朝的战争的第一阶段由伟大的鼓动者、“殉国的”威廉·华莱士爵士(Sir William Wallace, 约1272— 1305)领导的军事战役中的事件;该作品也声称具有历史“权威性”,因为它是以华莱士的牧师约翰 ·布莱尔的作品为依据写成的。

在乔叟去世后的时期里,促使苏格兰文学蓬勃发展的一个关键人物是詹姆斯·斯图尔特(James Stewart),即苏格兰国王詹姆斯一世(James I,1394—1437 在位)。詹姆斯十一岁时曾在去法国途中被一艘英格兰船上的水手俘获,他被迫作为囚犯在伦敦塔和其它王家要塞中度过了十九年时光(尽管偶尔在国家节日里被带到宫中示众)。他作为俘虏除了有许多空闲时间继续学习并有机会了解白话文诗歌的新发展以外,还可能结识了也被英格兰王室作为人质囚禁的著名法国诗人、奥尔良公爵查理。然而正是乔叟和高厄的作品所开创的先例鼓舞詹姆斯在大约一四三五年写下了他最重要的诗作《国王之书》(The Kingis Quair)。诗歌回顾了他被囚禁时期的情况,叙述一个囚犯看见花园里有一位漂亮的小姐时突然欣喜若狂,这一题材很可能与这位国王在一四二四年与简·博福尔夫人的婚姻有关。无论《国王之书》在某些方面是否带有自传性质,其写作目的肯定是要模仿乔叟的《骑士的故事》中那个在王宫里忍受着失恋痛苦的囚徒的境遇,并重现特罗伊洛斯和高厄笔下的阿曼斯所受的折磨。故事开头时,这个夜不能寐的囚徒正在思考命运的奥秘,并拿起波伊提乌的《哲学的慰藉》以从学习中寻求安慰。当晨祷的钟声惊动了他时,他从高塔的窗口向下张望,看见一个有围墙的花园,里面有一棵杜松树洒下一片绿荫,他突然看见绿荫里的那位小姐,“我所见过的/最美丽、或者说最娇嫩的花朵”,这个景象顿时使他欣喜若狂(“因为这突然的震惊立刻使我/全身的血液涌

向心脏")。他突然被爱情折服了,这使他比任何时候更痛苦地意识到自己身陷囹圄的困境:

我被锁在冰冷的高墙里,
能做的事只有哀号哭泣。
从此我的休息成了痛苦,
我的干渴将用眼泪解除,
这是我干坏事得的报复。
我孤立无援,除非维纳斯施恩
为我医治,或让我的精神安息。

维纳斯真的来帮助他了,她用常人看不见的手把他迅速带上天去,向他显示爱情王国和理性王国。这一短暂的成仙经历教育了这个做梦的人,使他懂得了终有一死的人与天国之爱的真正关系,于是他在梦中又回到地球上去阐述上帝以创世的行动所证明了的仁慈。由于神赐的希望给了他力量,他到命运女神的坚固的塔楼里找到了她,女神指出他的命运就要出现转机,但正当他陶醉在这愉快的幻象中时,女神打了他一记响亮的耳光,使他从睡梦中醒来。这首诗的最后几段微妙地暗示,这个囚徒正在思考他新学来的哲学思想给他带来的慰藉,并无奈地接受了这一新找到的幸福。他还虔诚地希望他的爱情赞美诗能与高厄和乔叟等大师的作品相提并论,他感激地称他们为"卓越的桂冠诗人"。

我们很难确切估计詹姆斯的诗歌及其总体上英格兰化了的文学情趣对当时的苏格兰产生了什么样的影响。肯定地说,他的斯图尔特家族继任者中没有一个人对文学表现出多少兴趣或给予多少赞助。然而,十分清楚的是,苏格兰王国在十五世纪相当开放,接受了更广泛的欧洲影响,与这一开放相媲美的是一种

持续的、强化的民族自我意识，它在很大程度上是针对英格兰的帝国主义威胁而言的。十五世纪发生了两件大事：一件是第一批苏格兰大学分别于一四一一年、一四一五年、一四九五年在圣安德鲁斯、格拉斯哥、阿伯丁建立；另一件是罗马主教先后在一四七二年和一四九二年把圣安德鲁斯和格拉斯哥的主教管辖区升格为大主教管辖区。这些变动宣告苏格兰的教育和教会生活的上层领域摆脱了英格兰以宗主国身份提出的要求（约克的大主教长期以来一直声称对苏格兰拥有宗主国的管辖权，而历史长得多的牛津大学和剑桥大学则一向认为它们享有为整个不列颠岛服务的独一无二的权利）。这一新举措的成功可以从十五世纪后期和十六世纪初期苏格兰三位最杰出诗人的教育和职业生涯中明显地看出来；这三位诗人是：加文·道格拉斯（Gavin Douglas，约 1475—1522）、罗伯特·亨利逊（Robert Henryson，约 1424—约 1506）和威廉·邓巴（William Dunbar，约 1456—约 1513）。加文·道格拉斯是圣安德鲁斯大学的毕业生，曾被任命为该市大主教，但尚未就任便于一五一五年被指派为敦开尔得辖区主教；罗伯特·亨利逊可能是格拉斯哥大学的毕业生，后来担任邓费尔姆林修道院附属学校的校长；威廉·邓巴大概于一四七九年从圣安德鲁斯大学获得硕士学位，曾在不同时期受雇于詹姆斯四世国王（James Ⅳ）的宫廷。

道格拉斯怀着爱国主义热情反复强调他是用"苏格兰的"语言写作的，然而正如他早期创作的学术性诗歌《荣誉的宫殿》（The Palice of Honour，1501）所显示，他是乔叟的异国学生。然而他的声誉却建立在翻译维吉尔的《埃涅阿斯纪》（Aeneid）的坚实基础上，他用押韵的英雄对偶诗形式翻译原著，译文具有非凡的生命力。这部大约完成于一五一三年的译作认真传达了拉丁文的原著，同时又具有独特的神韵。译著的每一卷都有引言，

其第一卷引言用学者应有的轻蔑态度批评了威廉·卡克斯顿从维吉尔故事的法文译本转译的译文，说它“不像维吉尔，我敢打赌，/正如猫头鹰不像鹦鹉”。第七卷引言中引人注目的是作者通过敏锐的观察描写的北方冬天的萧瑟景象：“群山顶上白雪皑皑/嶙峋粗硬的暗色岩上/ ……/美已经消逝，大地一片荒凉，/荒芜的田野上覆盖着白霜。”每当维吉尔直抒胸臆时，他必然使用的是被道格拉斯接受的“通俗易懂的词语”，即当时显然是苏格兰人通用的语言。道格拉斯对拉丁文的文本进行了再创作，同时又十分尊重原著的完整性。虽然道格拉斯译文中那些生动的形容词所产生的活力可能窒息了维吉尔的简练文风，但它再现了维吉尔的修辞格，有些是模仿的，有些是逐字逐句译出的，还有些转化成了含蓄和怪异的东西，尽管这种怪异与译者半抱歉地承认的“粗鲁的讲话和无知野蛮的语言”有关。

当罗伯特·亨利逊在《弗里吉亚人伊索的道德寓言》(The Morall Fabillis of Esope the Phrygian，写于15世纪最后25年间)的“引言”里谦虚地谈到自己使用了“通俗的语言”和“粗鲁的言词”时，他把自己不仅看作译者，而且看作大众教育家，他是在努力寻求一种粗糙而方便的语言来代替那种听觉敏锐的人认为是“十分悦耳的”“优美艺术语言中的文雅词语”。他所做的不仅仅是把传统上认为是伊索(和其他作者)创作的寓言翻译成苏格兰白话文；他力图使“野兽”说起话来很自然并有“善良的用心”。亨利逊的十三则“道德寓言”把原著中常常是紧凑的故事扩展成观察敏锐的、构思精心的、富有诗意的故事，最后顺理成章地发展到有道德寓意的结局。这些故事揭露的不是动物自命具有人类品格之类繁琐的不合常理的事情，而是人类的自负、人类的虚荣和人类的反复无常。例如他在探索《狼和小羊的故事》的寓意时进一步论述了“道德准则”，他表示，我们可以认为小羊代表生

活在“半炼狱”里的穷人，而狼则代表“狡诈的勒索穷人的人/和压迫穷人的人”。这些压迫者里有性变态的律师，他们一心谋求自己的利益；有富人，“他们是那么贪婪那么狡猾”；有残暴的地主，他们企图无视这样一个事实，即他们对穷人犯下的罪行在呼吁“上天进行报复”。在其它故事里亨德逊似乎更喜欢嘲弄人类的愚蠢行为而不是经济上的罪行。在《高地老鼠和城市老鼠的故事》里，他兴高采烈地揭露了一只富裕的城市（“Burges”）老鼠对住在乡下的表妹进行社交访问时表现出的势利。这两只老鼠都不满意纯粹苏格兰的普通乡村饭食（城市老鼠强调，这种饭“会崩掉我的牙，使我的胃变小”），于是它们一起来到城里。在城里这两只老鼠对生活不舒适的看法又颠倒过来了，乡村老鼠因害怕猫和男仆人很快就回到自己“像羊毛一样温暖”的家里，重新吃起普通的食物黄豆、坚果、豌豆、黑麦和小麦。这一“道德准则”涉及一个古已有之的结论：“世间最大的快乐是/心里幸福，财产不多”，这个结论深为当时没有奢望的人文主义者所喜爱。

亨利逊在探索和推断纯粹的人际关系时也力图把他最初的读者们很容易认出的“认真”与“玩笑”掺和在一起。《带血的衬衣》（The Bludy Serk）讲述一个骑士在帮助一位公主逃离巨人奴役时被巨人杀害的故事，作者将故事解释为基督拯救人类灵魂（“上帝心爱的女儿”）的说教性寓言。《罗宾与玛凯》（Robene and Makyne）采取一个牧羊人和一个村姑之间对话的形式，具有活泼的田园诗风格，牧羊人先是拒绝了村姑的爱情，后来又改变了想法，最后发现村姑已对他不感兴趣了，这实为理所当然。亨利逊的最感人的诗篇《克瑞西达的遗嘱》（The Testament of Cresseid）把我们带到一种非同寻常的“玩笑”之中，这一次他“玩弄”的是给乔叟的《特罗伊洛斯与克瑞西达》写续篇的想法。诗

歌一开头就很明显,“玩笑”在认真地进行。在一个“哀伤的季节”里,诗人倒了一杯酒(“以慰藉我的精神 ”),捅了捅炉火让屋子暖和,然后拿起乔叟的《特罗伊洛斯与克瑞西达》来读,以便“把漫长的冬夜变短”。正如亨利逊一再强调的,“这一精心创作的诗歌”——这首忧郁的诗——与这个季节“相呼应”,因此它们是“等同的”。亨利逊在自己的诗里描写了克瑞西达在乔叟那首诗叙述的情节结束后和被无所作为的狄奥密德抛弃后过着郁郁寡欢的生活,诗中充满严寒和人类惨状的意象。当克瑞西达咒骂爱神维纳斯和丘比特背叛了她的时候,她看见了一个幻象,她看见了行星众神,为首的是满头白发的沙特恩(土星)(“他上牙碰着下牙,连下巴都在颤抖,/他的眼睛向下看,他的头是那么深陷,/从他的鼻子里很快流出了鼻涕”)。众神谴责克瑞西达不忠诚,沙特恩让她染上了能毁人面容的麻风病。当月亮女神辛西娅宣称:“我现在要剥夺她身上的暖气”时,我们能理解,由于克瑞西达的爱情之火已经燃尽,她是如何也把自己的生命交给了严寒。这首诗最令人心碎的部分极明显地体现出亨利逊像乔叟一样“怜悯”自己笔下的人物,这部分叙述特罗伊洛斯和克瑞西达的短暂邂逅。他们两人已认不出对方了:

然后她两眼注视着他,
一刹那间他怦然心动,
想起曾见过她的面容。
但她如此落魄,他没有认出;
然而这目光使他回忆起
过去的恋人美丽的克瑞西达,
那娇美的面庞和满眼的秋波。

特罗伊洛斯从这个不相识的麻风病人身旁走过,出于“骑士的怜

惘和怀念"给她留下一袋金子作纪念。当她知道这位异国恩人的真实身份时，她只能为自己背弃了一个迷惘而高贵的恋人而深感痛苦。亨利逊可能在诗的结尾处一再告诫他的女读者不要因热衷于"危险的欺骗"而毁了自己，但是很清楚，他对悲痛欲绝的克瑞西达是同情的，因为她能痛苦地自责并发现了自我。乔叟用四月来乐观地开始他的《坎特伯雷故事》，历代许多写宫廷恋人在花园幽会的故事也都发生在明媚的五月，而《克瑞西达的遗嘱》则不同，"哀伤的季节"找到了"忧伤的"写作对象。

威廉·邓巴的抒情诗《在冬季》(In Winter)也有针对性地回忆了北方冬天"昏暗阴郁的日子"里那刺骨的严寒。与亨德逊相比，邓巴更加多才多艺，更加明显地具有"典雅"的倾向，一般来讲不像亨德逊那样总能给读者留下深刻的印象。他有意识地涉足苏格兰宫廷的上层领域并与宫廷"有血缘关系的贵族"认同，他既因给适当的官方场合提供了适当的诗歌(如他在 1503 年为詹姆斯四世和玛格丽特·都铎联姻而写的寓意祝诗《蓟与玫瑰》〔The Thrissill and the Rose〕)而高兴，又因发泄了他对宫廷没有兑现他的薪金的不满(例如有些揶揄的《君王的复兴》〔Respontio regis〕)而高兴。邓巴的多才多艺明显表现在他的诗歌题材广泛且韵律多样。例如，他能变换手法写出异常诙谐的诗歌《两个已婚妇女与一个寡妇》(The Tua Mariit Wemen and the Wedo)，叙述几个长舌妇相聚的故事，他让他的快乐寡妇(作者描写她时借鉴了"巴斯妇"的形象)承认她在丧服里面穿着色彩鲜艳的时装，还承认她能利用藏在身上容易取出的海绵制造现成的眼泪，给已故丈夫的朋友们留下深刻的印象。("然后我拼命挤压它，用它沾湿我的面颊，/然后所有在座的人都说：'唉，你们看见了吧，/这不幸的女人，她是那么忠诚地爱她的丈夫。'")他也能在《不务正业的滕格兰行乞修士的歌谣》(Ane Ballat of the Fenyeit

Frier of Tungland)里召唤天空中所有的鸟儿都来作证，揭穿一个懂得炼金术的行乞修士自称能飞行的骗局。不仅如此，这位诗人还能创作出在语义和韵律上复杂得多的虔诚的“歌谣”，献给童贞圣女马利亚并用欢欣鼓舞的、铿锵有力的欢乐赞歌庆贺基督复活：

打击黑龙的战斗已经完结；
我们的英雄基督把它消灭：
地狱的大门被砸开一条缝隙，
树起的十字架是胜利的标志，
魔鬼们浑身颤抖并怪声号叫，
灵魂们得到赦罪，可以向天国行进，
基督用他的鲜血为我们交了赎金：
主从坟墓中复活。①

邓巴的宗教抒情诗的活力与他的《创造者的哀歌》(Lament for the Makaris)所传达的无奈情绪是相辅相成的，这首诗表现他对人类必有一死现象的深思。“现在被重病困扰”的诗人似乎心头始终萦绕着自己在二十五个四行诗段结尾处一再重复的叠句(“死亡的恐惧困扰着我”)，他把自己和一系列已故的英格兰和苏格兰诗人(“创造者们”)联系在一起。这首诗既是对他自己艺术的无声赞美，也是为死亡做准备，他认为死亡以同样的方式否定了王子、高级教士、君主、医生和诗人的抱负。邓巴的第一批读者不会注意不到他开出的著名诗人名单里为首的是“高尚的乔叟、花朵的创造者”，还有利德盖特和高厄。虽然《创造者的哀歌》可能在结尾处暗示上天堂的希望可以使信徒们不再凝视红

① 此行原为拉丁文。

尘,但是这首诗本身似乎又唤起了更加世俗的希望:诗歌可以发挥作用,使人的灵魂认识自己的潜力。

中世纪后期的戏剧

"我是上帝派来的,我的名字叫死神",戏剧人物摩尔斯宣称,当时他阴森森地闯入希律王的宴会要打击这个过于自信的国王:"我走到他面前对他许下诺言/全国的医生都永远无法使他康健"。摩尔斯如此不请自来可能使当时观看包括这一情节的英语神秘套剧的某些观众兴高采烈(希律一向被描写为喧嚣放荡的恶棍,他的突然死亡有可能激发出一种满足感)。对其他观众来说,死神角色的出场很可能会引发出一种强烈的、令人恐惧不安的情绪。在这部套剧结尾,上帝宣告了最后审判日。一个具有美德的灵魂对此表示欢迎,他看到了自己上天堂的前景;与此相反,那些有罪的灵魂十分惧怕召唤他们去受审判的"可怕的号角":"唉! 让我们因恐惧的痛苦而发抖吧,/我们做的事将使我们受上帝惩罚。"现存的四部宗教套剧的文本没有一部是十五世纪中期以前写的,尽管这四部套剧看来像是十四世纪后期的产物,因为当时人们对黑死病记忆犹新,一定非常熟悉并畏惧死亡、审判、天堂、地狱这最终四件事的概念。这些套剧虽然强调上帝的仁慈和恩惠,但也显示了他那令人敬畏的权力以及他的意图的正义性。这些剧追溯了神的意志的历史,从早晨之子[1] 的堕落开始,到上帝创世和亚当堕落,直到基督救赎人类的行动。这些套剧都以精心设计的一声巨响而告终,表示上帝的"预见"变成了现实,"尘世间的一切"都完结了。

---

① 指堕落前的撒旦。

英语戏剧正式起源于教会的拉丁文礼拜仪式规则，有些规则在主要宗教节日里以戏剧形式演示出来以取得特定的效果。例如在棕榈主日，忠实的信徒们模仿耶路撒冷人手持棕榈枝游行，还听到许多人诵读著名的基督受难记，诵读者每人扮不同的角色(如基督、彼拉多、彼得等)。在最盛大的宗教节日复活节那天，大弥撒之前是富于教育意义的序幕，演示了三个名叫马利亚的妇女去看基督的空墓的情景(尽管这三位马利亚是由穿着教士的白袍和斗篷式长袍的男人郑重其事地扮演的)。一二六四年西部教会设立的圣体节似乎是促进非礼拜仪式宗教剧发展的最重要的因素。一般来说，英格兰是从一三一八年开始庆祝这个新节日的，该节日要求在教区内的街道上隆重地举行圣餐仪式。在较大的城镇里，游行队伍会有同业公会的会员即已被确认的各种手工行业的代表们陪同，他们穿着制服，打着各自行业的旗帜。在英格兰，正如在欧洲其它国家，这一夏季节日也成了上演城市街道戏剧的中心场合，这些戏剧演出是由前面提到的那些基本上是世俗性质的同业公会主办的。这些同业公会不仅聘请专人撰写要上演的剧本并负责保管剧本，而且制做并负责储存演出所需要的服装、道具，特别是可移动的舞台，这一切都增加了同业公会的声誉。虽然至今还保存着关于不列颠岛上从阿伯丁到坎特伯雷的许多城市一年一度上演的套剧剧目的记载，但是有完整剧本的只有约克套剧(包括 48 部剧)、切斯特套剧(包括 24 部剧)、韦克菲尔德套剧(包括 32 部剧)，还有英格兰中部地区一个不知名的城镇的套剧(包括 42 部剧)。现存的还有来自考文垂(其话剧曾闻名全英格兰)、诺威奇、北安普敦和纽卡斯尔的套剧片断，以及不列颠岛西南部矿藏丰富地区的用康沃尔郡古凯尔特语写的套剧。有些事例说明，某些同业公会常常参加表演与其行业相适应的话剧或者神秘剧。例如在切斯

特，挪亚遭洪水的那场戏就是由“供水领袖和迪河提水人”（即从迪河里提水供切斯特市民使用的那些人）演出的；基督被钉上十字架的那场戏是由铁器商（卖钉子的人）再现的；还有不那么贴切的是，地狱的痛苦一场戏是在厨师和旅店主的帮助下表演的（这些人肯定对旺火的优越性习以为常）。在约克，渔夫和水手们演出挪亚的故事，插钉工和油漆匠演出基督蒙难的故事，面包师演出最后的晚餐的故事。虽然大多数演员都是业余的，但他们似乎有良好的舞台效果作依托（考文垂纺织品商剧团的记载中列举了“地狱口”，是个用来制造地震声音效果的大桶，还提到“一种用来向全世界放火的链子”），而且他们似乎还得到了有经验的演员的支持（在乔叟《坎特伯雷故事》的《磨坊主的故事》里，学者阿伯色伦在表演希律“在高高的断头台上”时，欣喜地“展现了自己的轻巧和技艺高超”）。

现存的套剧表明，主要的戏剧表演中心是英格兰北部和中部的大城市，在那些地方手工业公会能自豪地显示其不受教会管辖的独立地位。虽然“初始的”剧本都没有流传下来，但有证据表明某些戏剧在形式、语言和风格方面与其它剧有着直接相似之处。在被称作汤那利套剧（可能是在韦克菲尔德上演的）中，有六个剧与约克套剧中的六个剧非常相似。十五世纪时有个佚名作家，人称“韦克菲尔德大师”（The Wakefield Master），人们认为与表现耶稣诞生的剧目同台上演的两部牧羊人剧是他写的，他在作品里广泛使用独特的约克郡方言和当地的典故，特别引人注目。这两部牧羊人剧大概是为了隔年轮换上演或是为不同的同业公会创作的，它们揭示了作者深切理解北方牧羊人所忍受的艰辛，是他们用自己的劳动维持着当地的毛织手工业。与重点反映城市生活的约克套剧相比，这两部剧也显示出作者对乡村生活的现实有更深刻的认识。在这起初看来像粗俗闹剧

的戏剧里，两个牧羊人坦率地抱怨寒冷的天气和压迫人的地主。然而天使一出现，他们的粗俗就变成了有教育意义的谦恭，然后他们就有幸目睹了耶稣诞生的奇迹。好像愤怒的旧盟约随着爱的新盟约的确立而逐渐消失了。这位韦克菲尔德大师不仅仅是个非教会的原始现实主义者；他有着被神学和象征主义仔细调节过的头脑（这一点可从以下事实看出：他在剧中设计了把一只偷来的羊羔包裹起来放在摇篮里的情节，以此诙谐地比拟“上帝的羔羊”诞生的情景）。这部喜剧与其它套剧不同，它没有表现人间历史和神界历史上的种种痛苦，这也显示出作者是认真地把玩笑与严肃糅合在一起，这种结合植根于人们喜闻乐见的讲故事和表演的形式之中。希律王的狂暴几近衰竭，变成了哑剧一般（“由于怒火中烧，我不知道该坐在哪里”），而挪亚的妻子拒绝走进方舟时表现出来的粗暴威胁着整个人类的未来。在切斯特剧本里，她最后被儿子们强拉上方舟；而在韦克菲尔德的剧本里，她不得不等洪水来到脚前（“唉呀，水来得那么近，我没有干地可坐了”）才勉强同意接受救援。

没有一部套剧允许喜剧和人物塑造影响表现中心主题——人类历史的一贯性以及从历史上观察到的拯救模式。《旧约全书》里的人物都被视为那位受难而又成功的基督的原型，而上帝的手则被认为是在催促人类的始祖和先知们努力实现上帝预先制定的救赎人类的计划。这些戏剧确实是“文盲的启蒙书籍”，效果比中世纪大教堂的嵌画玻璃窗（其中许多画面是眼睛近视的人或不了解背景的人难以理解的）要好得多。这些戏剧就像当时许多教区教堂里非常显眼地悬挂着的表现世界末日的油画一样，向忠实的教徒们阐明上帝在有力地操纵着一切，若在毫无思想准备的情况下落入他的手里是很可怕的。从十五世纪至十六世纪初流传下来的“道德”剧里，也能明显看出号召人们忏悔

的急迫性以及在死神步步逼近时对神的宽恕作出的必要响应。大体上讲，这些道德剧似乎经过了修改以适应巡回演出团的需要，剧团随时准备到旅店院子和厅堂等与观众更接近的较小场地演出。从佛兰芒语原著改编的戏剧《每个人》(Everyman，约1495)表现一个代表全人类的人物意外地受到死神的召唤("啊，死神，你在我最没有想到的时候来临了")，并清楚地意识到自己往日的朋友"友情"、"血缘"、"远亲"和"动产"都不愿意与他同去。最后还是"善行"支持他，愿意到上帝的宝座前证明他无罪。用东部盎格鲁方言写的《人类》(Mankind，约1465)以"宽恕"的布道词开头，主人公"人类"是个看似正直的乡下人，随时准备用铁锹保卫自己，该剧表现他是如何在不同情况下受到几个代表罪恶的人物和怪诞滑稽的魔鬼提提维乐斯的诱惑。"人类"由于精神上的懒惰逐渐对自己能否得到拯救感到绝望("绳子，绳子，绳子！我已一钱不值")，但是就在他学会了提防"鬼魂般的敌人"，即尘世、肉体、魔鬼之后，"宽恕"最终还是把他送交给上帝去裁决。现存的道德剧中最早最复杂的一部是《毅力的城堡》(The Castle of Perseverence，约1405)，它要求三十六名演员的阵容和一个广阔的图景式露天舞台，以便展演"人类"的一生，从他的出生，经过各种罪恶和美德在舞台上的较量，直演到他最后死亡和受审的场景。

宗教戏剧的演出持续了较长的时间，从这一点可以看出它们对于公众的意义。虽然这些剧的剧本早在人们觉察出宗教改革运动的影响之前已经进行过系统的修改和增删，但在十六世纪四十年代至五十年代期间，某些冒犯新兴的新教感情的剧本(特别是那些表现圣母马利亚在去世之后取得成功的剧本)还是被悄悄压制下去了。到了十六世纪六十年代，政府和教会的掌权者们显然决心把这些宗教戏剧统统消灭掉，因为他们认为这

些剧冒犯了上帝及其圣徒们的尊严。约克套剧最后一次演出是在一五六九年,切斯特套剧最后一次演出是在一五七五年,考文垂套剧最后一次演出是在一五八〇年。因此从理论上讲,莎士比亚(1564年生于邻近的斯特拉特福)很可能看过声名远扬的考文垂神秘剧并受到启蒙——在其剧本被扔进新教的垃圾箱之前。流传下来的那些套剧和道德剧则不得不等到宗教轻信减少、世俗影响增多的二十世纪才重新受到关注,其演出的强大感染力才得以释放。

中世纪后期的宗教著作

神秘剧和道德剧的剧本为蓬勃发展的英语宗教戏剧文学提供了有力的证据,这种文学旨在为一般没受过教育但有一定鉴赏力的广大观众提供教诲和消遣。与此相反,理查德·罗尔、《无知的云》的作者、沃尔特·希尔顿和诺威奇的朱利安等人的作品则表达了纯属个人的宗教体验。这四位作家在各自生活中的某个阶段都曾当过隐士。理查德·罗尔(Richard Rolle,约1300—1349)在十八岁时突然从牛津大学辍学,由于惊骇尘世的虚荣,他退避到约克郡家乡的一处僻静住所。他在西赖丁县汉波尔的天主教西多会女修道院附近过着与世隔绝的生活,直至去世。大概是为了给某些不懂拉丁文的修女提供精神指导,罗尔用英文写了简短的使徒书信,即现在为人所知的《沉睡的自我》(Ego Dormio)、《诫律》(The Commandment)和《生活方式》(The Form of Living)。罗尔一贯强调对上帝要有热烈的激情。例如,在《生活方式》里他给爱情下的定义是"对上帝的热烈渴望",而上帝本人则是"光和火"。上帝的光"澄清了我们的理智";他的火点燃了"我们只想了解他而不想了解别人的愿望"。非宗教的诗

人们,如乔叟、高厄以及在他们之前的意大利诗人但丁,曾致力于把人类之爱与其神圣的起源联系在一起,并认为世俗的爱情最终将被纳入包容一切的神爱之中;而罗尔所仰慕的却只有上帝,他狂喜地将感情和思想集中于自己的灵魂所追求的神圣对象。他在《沉睡的自我》文本里插入的一首爱情诗里写道:"我坐着歌唱我胸中孕育的爱的渴望,/耶稣,耶稣,耶稣啊,我何时才能到你身旁?"在他的作品的其它地方,如使用重叠手法的《渴望耶稣之爱歌》和《向耶稣致敬》所示,他反复诵读耶稣这个神圣的名字,几乎把它当成了给人以慰藉的爱情祷语。

《无知的云》(The Cloud of Unknowing,约写于 1380 年)的佚名作者大概是有意不署名以表示自我克制。他遵循六世纪一个被称为假大法官狄奥尼西(Dionysius the Pseudo-Areopagite)的神学家开创的神秘传统写作,并且明显怀疑这位神学家所谓的"想象好奇心",于是这位佚名作者在这篇作品开头就提出了理智永远无法"了解"上帝的否定说法。在他看来,无论是对耶稣受难情景的默想还是神光澄清人类理智的思想都不如"盲目的爱的冲动"有力量,后者能神奇地启示敛心默祷的人。他指出,上帝主要向灵魂的感情特质展现自己,而不是向人的理解力展现自己。作者暗示,存在于人和神之间的"黑暗",即"无知的云",只需一支来自天堂的爱的"利箭"便可刺穿。这支箭——他在其它作品里曾将其描绘为"一束可怕的光"——神秘地把敛心默祷的灵魂与神联系在一起。上帝就是在这种神圣的状况下向"旺盛燃烧的"灵魂揭示了自己的秘密,显示出"人不可能说出,也无法说出"的"私情"。沃尔特·希尔顿(Walter Hilton,卒于1396 年)的作品也以类似的黑暗被刺破的感觉和极强烈的精神体验为特点。希尔顿曾作过一阶段隐居修士,后来成为诺丁汉郡瑟加顿的奥古斯丁会修士,以著作《完美的阶梯》(Scala Per-

fectionis，或 The Scale of Perfection)闻名于世。这部为一个女隐士写的专著提倡道德改革、谦卑和禁欲主义，以此为未来敛心祷告的生活做准备。希尔顿指出，上帝的形象可能在灵魂中再现，但必须经过这种严格的准备并熬过一个灵魂出窍的"黑夜"，在这黑夜里灵魂虽脱离了尘世但仍渴望在神的帮助下实现精神追求("肯定地说，这黑夜越黑暗，耶稣之爱真正到来之日就越近。")。

希尔顿的作品在十五世纪的英格兰广为流传，《完美的阶梯》是在一四九四年印行的。然而诺威奇的朱利安(Julian of Norwich，约 1342—1416 以后)的著作《神爱的启示》(Revelations of Divine Love)却似乎在二十世纪才引起极大的同情和兴趣，其原因之一是托·斯·爱略特在《小吉丁》(Little Gidding)里引用了这部作品里的话。朱利安在详尽叙述自己的奥秘经历时回忆道，一三七三年五月八日，她当时三十多岁，因患某种被认为是致命的疾病正卧床休息，此时上天赐予她一系列的幻象，或者说是"显像"。她对这些"显像"的叙述有两种不同的稿本流传至今；第一种可能写于这一经历之后不久；第二种可能写于"这些显像发生后的十九年零九个月后"，它比第一种稿本要长得多，并反映了作者在写两种稿本的间歇时期反思了上天向她揭示的奥秘的性质(她提到她的叙述曾"被闪电和触摸更新过")。朱利安似乎对罗尔、希尔顿、《无知的云》的作者等人的论文有详细的了解，这可以从她的作品中有上述作家的痕迹看出来。罗尔和希尔顿给敛心祷告的虔诚妇女提供了精神上的劝告，而朱利安则向我们展示了她本人的、不同凡响的女性精神的成果。尽管她谦虚地说自己是个"单纯的、没受过多少教育的人"，是个"无知、柔弱、脆弱的"女人，然而她的文风显示她虽可能不懂拉丁文但仍是个真正老练、圆通、有表现力的作家。她像那些神秘

的前辈作家一样，认为神爱可以回答人类生存中的一切问题，但她比他们更强调这一点。她在描述看到的第一个“显像”时说，基督让她看自己的手：“他向我显示我的手掌上有一个小东西，一个像榛子大小的东西……我看着它并思考：‘它可能是什么呢？’我得到一个笼统的回答：‘它就是一切造物。’”宇宙被神奇地缩小、包容、解释，以便让求知的灵魂理解。另一个女人的精神存在又加强了朱利安见到的幻象，这个女人就是童贞女马利亚，她被显现成“一个单纯的处女，一个温顺的人，年纪很轻，处于怀孕状态”。关于这一显像的描述告诉读者两个重要的神圣奥秘，其中都有妇女在起主要作用：朱利安手中握着缩小了的宇宙，正如马利亚腹中孕育着神。随着显像的继续，朱利安看到了一系列基督的幻象。在她得到的第十二个启示里，基督的形象最为辉煌，当时她不解地问基督：罪恶在救赎人类的计划中占什么地位。基督的回答是温柔的、经过斟酌的、又是十分宽慰的：“我有可能使一切好起来，我有能力使一切好起来，我愿意使一切好起来，我将要使一切好起来，你将亲眼看到一切都会好起来。”尽管朱利安似乎在文章这部分的结尾处停顿了一下，但她是在思考听到的这些话会产生什么重要的后果。她的停顿引出了第二句宽慰的话：“我们知道总的来说一切都会好起来，这是上帝的意旨；但是上帝的意旨不是让我们现在就知道不适合知道的事：那就是神圣的教会的教导。”我们必须把这句话看作是对教会教导的补充，而不是与之相抵触的。朱利安在私下里了解到这一宗教上颇有争议的信息后似乎退避了，她投入到被教会保险地确认了的神学思辨的怀抱里去寻求保护。

朱利安的圆通也体现在她给一个性格与她迥然不同的女人马杰里·肯普（Margery Kempe，约 1373—1433 以后）提出的劝告里。肯普留下了一部详细叙述自己的心理障碍、梦幻以及近

乎病态的宗教虔诚的著作《马杰里·肯普之书》(The Book of Margery Kempe, 约 1432, 1436—1438 年修改), 书中记载朱利安对她说, 她应该实现上帝注入她灵魂里的任何想法, 只要"它别再是对上帝的崇拜"和她的基督教友的安康。就连马杰里那尽人皆知的爱哭的习惯(这习惯曾使坎特伯雷大主教十分恼怒)在某种程度上都可以被上帝接受。朱利安劝告她:"你在世间越被蔑视, 越遭耻辱, 越有不满, 你在上帝眼里就越有优点。"肯普是个非常有决断的女人, 她作为朝圣客游历过很多地方(耶路撒冷、罗马、康波斯特拉、挪威、德国), 很习惯于和那些冒犯她的人公开争论(无论是主教、异教徒, 还是堕落的人)。她那常常忧伤的过分激动的精神世界可以使现代读者着迷, 也可以使他们愤怒, 正如她曾使她同代的教徒着迷和愤怒一样。尽管她的文章结构有些不规整, 但她不失为一个有活力的作家, 是最早的也是最发人深醒的英语自传作家之一。

马洛里与卡克斯顿

一四七一年十月, 诺福克郡一个乡绅的妻子玛格丽特·帕斯顿给她在伦敦的丈夫写信, 诉说诺福克公爵雇佣的军人突然袭击了他们的家园。公爵的人不仅洗劫了帕斯顿的庄园和该地区的其它贵族庄园, 而且亵渎了当地教区的教堂, 他们践踏祭坛, 掠夺圣像, 把能找到的一切值钱的东西都抢劫一空。考虑到中世纪英格兰的政治生活和社会生活中有许多不稳定的因素, 而且强者恫吓弱者的事时有发生, 那么帕斯顿家遭受的劫难就不是绝无仅有的了。然而后代人称之为"玫瑰战争"的事件对英格兰造成的多方面干扰加深了帕斯顿家的困难, 也加剧了国家不稳定的局面。帕斯顿家族(他们的大批家信被保留至今以示后

人，信件选集于1787年首次出版）在当时高度分裂的国家政治中所起的作用相对来说是无足轻重的。然而他们的社会地位使他们成为十五世纪许多动乱的直接见证人，因为他们在小心翼翼地提高家族声望的同时决心保存自己家产中能保存的东西并维护自家的安全。

到了十五世纪五十年代，英国王室想永远称霸法国的希望以耻辱告终。一四五三年进行的卡斯蒂隆战役，最终消灭了大约三十八年前曾鼓舞亨利五世在阿让库尔取得令人瞩目的胜利的雄心壮志。英国一度占据的大片法国领土不断缩小，最后仅能立足加莱。英国在法国遭到如此灾难的同时，由兰开斯特王朝的亨利四世国王（Henry Ⅳ，1367—1413）和亨利五世国王（Henry Ⅴ，1387—1422）建立起来的国内政治秩序逐渐解体。亨利五世于一四二二年英年早逝，使他的继承人——一个年仅九个月的婴儿——成了这个国家名义上的统治者。亨利六世国王（Henry Ⅵ，1421—1471）在位时期是英国历史上动乱最多的时期，其特点是：不仅侵占法国的幻想彻底破灭，而且整个国家缓慢地但不可阻挡地滑入内战。一四三七年虔诚的亨利六世刚达到法定年龄，他的朋友和潜在的敌人都清楚地看出他更相信祈祷的威力而不是政策的优越性。他对宗教的虔诚是有目共睹的，具体表现为在伊顿和剑桥成立了王家教育机构，这在很久以后为他赢得了圣贤的名声（这是他的某些王家继承人以及后来伊顿公学的老校友们在罗马为他争取到的正式评价）。他在政治上的懦弱无能，再加上一四五三年的短期精神失常和一四五五年更严重的精神失常，不可避免地导致了一系列由有权的贵族领导的宗派权力之争。这些激烈斗争集中在亨利与对手约克公爵理查两人谁提的王位要求合法，亨利的祖先是爱德华三世之子、即兰开斯特公爵冈特的约翰，而理查的祖先是冈特的约

翰的哥哥。一四五五年五月，在圣奥尔本斯发生了武装冲突，“玫瑰战争”就此爆发，因为兰开斯特家族根据传说用红玫瑰作标志而约克家族根据传说用白玫瑰作标志，所以叫作“玫瑰战争”。在旷日持久的战争过程中，亨利六世国王在一四六一年被废黜，由约克家族的爱德华四世国王(Edward Ⅳ，1442—1483)取而代之，一四七〇年亨利六世复位，一四七一年爱德华四世重新登位并谋杀了亨利六世；这场战争最终夺去了许多人的生命，包括大约十二名与王族有血缘关系的亲王、二百多名贵族、十万多名乡绅和平民。当爱德华四世于一四八三年四月去世的时候，他的弟弟理查三世(Richard Ⅲ，1452—1485)成功地篡夺了王权，这又在一个阶段里造成了政治极不稳定的局面。这一局面只是在亨利·都铎(Henry Tudor)入侵并取得战役的胜利以及使用政治手腕之后才得以消除；亨利·都铎于一四八五年登上王位，称亨利七世国王(Henry Ⅶ，1457—1509)。亨利七世说自己的祖先是金雀花王朝的国王，但他的这一看来有理的话被都铎王朝的宣传家们有意忽略了，他们宁愿强调亨利有威尔士血统，并强调他是亚瑟王的传人，这是不大可能的。

从文学角度来看，不列颠“事迹”，即关于亚瑟王及其骑士的传奇业绩的故事，在托马斯·马洛里爵士(Sir Thomas Malory，卒于 1471 年)和威廉·卡克斯顿(William Caxton，约 1422—1491)这两个社会地位和世界观迥然不同的作家的著作里达到了高峰。马洛里好像是在一四六九年至一四七〇年间完成了《亚瑟王之死》(Le Morte Darthur)的创作，当时他正因暴力、偷窃、敲诈和严重强奸罪而在监狱里服刑。这部著作于一四八五年七月由喜欢冒险的卡克斯顿印刷出版，他不仅编辑删减了玛洛里的文本，而且将其重新编排成二十一卷。原作的文本(分为 8 卷)只是到了一九三四年才重新发现。如果被公认是《亚瑟王

之死》作者的托玛斯·马洛里爵士与那个因犯下绝对不符合骑士行为准则的暴力罪而被关进监狱的马洛里确实是同一个人的话，那不过是与该书有关的几大讽刺现象之一。强奸和抢劫与书中歌颂的高尚骑士准则极不相称。如果这位马洛里与几代沃里克伯爵的忠诚侍臣也是同一人的话，那么他就曾在显然不够尊重骑士行为准则的将领指挥下服过役。虽然《亚瑟王之死》第二部分中关于亚瑟王在欧洲取得军事胜利并被罗马教皇加冕的叙述似乎有意使亨利五世的著名战绩相形见绌，但作品里似乎并没有把亚瑟王骑士的谦恭行为同那些应对亨利六世统治期间军事和民事灾难负责的人的行为进行比较。马洛里回顾了骑士理想最初创立和最终光荣实现的过程，而他那个时代的英格兰却正目睹军事贵族阶级的权威在血泊中衰落。最后一点，虽然马洛里的作品通过卡克斯顿传给了后代，但这位卡克斯顿竟是个一心靠典雅文学赚钱的商人，而不是士兵或朝臣，这也许颇有讽刺意味。

尽管卡克斯顿对《亚瑟王之死》的原文擅自进行了善意的改动，但他还是承认马洛里在很大程度上成功地集中叙述了"传说中的亚瑟王及其高尚的圆桌骑士们的诞生、生活经历和业绩"。他也承认这本书向读者全面展示了许多道德方面的体验："在书中可以看到高尚的骑士精神、谦恭、人道、和善、坚忍、爱情、友谊、胆怯、谋杀、仇恨、美德、罪孽"。马洛里根据各种各样的英语和法语素材进行创作，这些素材既有韵文也有散文。他把它们都翻译成一种散文体叙事诗，使用的是生动的、有头韵的、正式的、灵活的、节奏经常令人难忘的英语（他还有一种特殊的天才，能写出生动的对白和礼仪性对话）。他的亚瑟王统治着一个王国，这王国既是想象中的理想之地又是明显奉行基督教的英格兰，由温切斯特、索尔兹伯里、坎特伯雷和卡莱尔组成，包括中世纪的许多郡、城堡和小教堂。马洛里在亚瑟王故事中追溯这位

国王的母腹怀胎、诞生、受教育、取得王权、直写到他和他的王朝悲惨衰败。在这些起决定作用的主要事件之间，马洛里用了很长的篇幅讲述朗斯洛、加勒斯、特里斯丹的生涯，讲述寻求圣杯的经过，讲述朗斯洛和圭尼维尔的通奸恋情。我们开始读这本书时为那位不知名的王子"轻轻地又猛力地"拔出石头里的宝剑而感到乐观；我们读到结尾时看到了亚瑟王的伟力在可怕地消亡，还看到了他的可怕梦幻，他梦见自己掉进了"一个令人惊骇的黑色深渊"，里面有"各种各样的蛇、肉虫和肮脏吓人的野兽"。在故事的结尾，"圆桌骑士的高尚友谊永远破裂了"一句反复出现，给读者一种人世沧桑的感觉。马洛里有意识地反映他的素材中那些非同寻常的事件，他那战败了的亚瑟王既被用小船送到"阿瓦龙的山谷里医治痛苦的创伤"，又被埋葬在格拉斯顿伯里的一座坟墓里，墓碑上刻着："这里躺着亚瑟——过去和未来的国王"。"过去和未来的国王"指一个将从坟墓里崛起去拯救危难中的英格兰的人，这一含糊措词很可能给生活在爱德华四世国王危险时代的囚徒带来政治上的安慰。事实后来肯定会证明，对于那些把都铎王朝和初期的斯图亚特王朝神话化了的富于幻想的人们来说，这种思想在政治上是可以利用的。

马洛里的《亚瑟王之死》对从斯宾塞(一个自认为继承了中世纪最后的骑士魅力的诗人)时代到丁尼生(一个常常模仿马洛里的忧郁韵律的诗人)时代的英国作家产生了深远的影响。用历史的眼光回顾，可以说十五世纪最伟大的散文家马洛里是在为贵族骑士精神消亡的时代谱写散文体挽歌。然而用同样的历史眼光回顾，正是那个首先向公众介绍马洛里著作的中产阶级实业家卡克斯顿成了一个新时代的真正先驱，在这个新时代里印刷文字将起到不可缺少的革命性作用。

(谷启楠 译)

第 三 章

文艺复兴与宗教改革：一五一〇年至一六二〇年间的文学

都铎王朝的五个君主里虽然没有一个人讲威尔士语，但他们都喜欢强调自己的威尔士血统的重要性。为了达到宣传的目的，他们却被说成是具有古代不列颠人血统的王子，要求重新得到亚瑟王的王位，并恢复卡米洛[1] 应有的尊严和威望。然而，现代英语正是在都铎王朝时期(1485—1603)形成的，并随之产生了英格兰是个民族国家的明确意识。随着苏格兰的詹姆斯六世国王(James Ⅵ of Scots, 1566—1625)于一六〇三年就任英格兰的詹姆斯一世(James I)国王，这一民族意识扩展了，把整个不列颠岛都包括在内。加莱是英国对法国宗主统治的最后残余，也是爱德华一世在克雷西取得胜利和亨利五世在阿让库尔取得胜利的象征；一五五八年一月加莱失守，这一损失最终暴露了金雀花王室对法国王权的要求是虚妄的。它也必然加强了都铎王室成员和斯图亚特王朝继承人的封闭君主政体思想。

一五三三年的《议会法案》序言已经强调了亨利八世国王(Henry Ⅷ, 1491—1547)的“至高无上的”王权，宣布他摆脱了教皇的霸权统治，这一法律宣告了英格兰宗教改革运动的到来。

---

① 亚瑟王宫所在地。

根据这个“限制上诉法”，议会中断了今后与罗马上级权威的法律联系，并宣布英格兰由“一个最高元首和国王统治”，不受“任何外国亲王或君主”的干涉。出于不列颠群岛和爱尔兰岛有自己法律的考虑，鉴于都铎王朝的君主们要求拥有帝国君权，国王的大臣们及其下属官员以一种特殊的改革魄力努力寻求扩大英格兰国王政治影响的方法。与此同时，他们还强行推广宫廷里使用的英语口语和书面语言。例如，在一五三六年，威尔士的法律程序改革最终产生了一个法案，其实质是使英格兰与威尔士联合。在一五四三年，这一联合进一步加强，当时威尔士按照英格兰的模式组建了十二个郡，引进了英格兰的普通法，并得到了威斯敏斯特议会的席位。通过这些议会法律，威尔士的地位发生了变化，从一个被占领的省份变成了一个(英格兰)王国的组成部分。法律规定英格兰九习俗和语言在威尔士享有特权，而这一原则在因语言文化不同而分裂的爱尔兰更是得到强化推行。爱尔兰岛上通行盖尔语的地区延伸到都柏林区域及其海滨以外，这个地区在胁迫下逐渐接受了英格兰关于优雅礼节和先进政体的概念。一五三七年的一项法案命令爱尔兰岛上的居民一律讲英格兰统治者的语言，并采用英格兰的服装款式。在十六世纪后来很长时间里，英格兰将强制推行英格兰的“文明”，他们使用的是军队而不是法律，他们试图灭绝而不是改造讲盖尔语的社会。

事实证明，在都铎王朝的君主们与仍然独立的苏格兰王国之间存在着的一厢情愿的“帝国”王朝关系是令人担忧的，正如他们慑服爱尔兰的企图令人担忧一样。亨利七世国王想跟北方邻国苏格兰建立永久和平的关系，于是让自己的女儿与詹姆斯四世联姻，可是当苏格兰重申它与法国的“老盟友”关系依然有效时，亨利七世的企图就难以实现了，一五一三年的弗洛顿战役

彻底挫败了他的图谋。一五四二年，当亨利八世想让其子爱德华与苏格兰女王、年幼的玛丽(Mary Stuart, 1542—1587)联姻以建立新教联盟时，他的野心遭到了苏格兰亲法国政党的强烈反对，因而未能实现。这位玛丽是都铎王室第一个成员的直系后裔，又是要求继承英国王位的第一个天主教徒；而伊丽莎白一世女王(Elizabeth I, 1533—1603)则是都铎王室的最后成员，她没有子女，是个新教秩序的维护者。事实证明，玛丽成了伊丽莎白一世的大臣们的肉中刺。然而正是詹姆斯六世——玛丽·斯图亚特的信奉新教的儿子兼伊丽莎白的教子——将于一六〇三年作为伊丽莎白认可的继承人最终统一英格兰和苏格兰的王室。

对于苏格兰国王詹姆斯六世兼英格兰国王詹姆斯一世来说，对于他的那些常常富有想象力的歌功颂德者们来说，这位国王骄傲地称之为“大不列颠”的国家的出现似乎是实现了亚瑟王要使不列颠岛独立统一的梦想。“大不列颠”国的形成也被看作是恢复了已经失去的秩序，也就是说恢复了神话中特洛伊国逃难王子布鲁特斯的追随者们最初缔造这个国家时所建立的秩序。一六〇四年三月，当詹姆斯国王在盛大仪式之中进入他的英格兰首都时，迎接他的是特别为他建造的凯旋门，这一象征物既让他想起传说中的特洛伊先祖，又用奇特的方式欢迎他来到新的特洛伊。剧作家托马斯·德克和本·琼生为这一盛典所写的娱乐剧和露天历史剧用一系列博学的比拟和智慧的比喻加强了这些精心设计的想象。在德克写的《盛大的娱乐》(Magnificent Entertainment)里，有这样一段台词：

如此富饶的帝国啊，她美丽的胸中
包容着四个王国，它们都因你的到来而神圣；
它们曾被布鲁特斯分裂，但是只有你

才使它们重新联合起来，重归统一；
她丰硕的荣光照耀得如此广远，
不仅下抚大地，而且上吻苍天。

关于复兴的、完整的、独立的不列颠的神话最初是由篡权和扩张的都铎王朝培育起来的，它后来继续维持着斯图亚特王朝早期的盛景，这种盛景是乐观的，但基础越来越不稳固。从意识形态上讲，“大不列颠”是个很便利的名称，它表达了一种由人类设计并由神灵赐予的联合、统一和秩序。人们也认为这四个王国的联合意味着它们有统一的习俗、信条和表达方式。

现实情况并非像精心创作的小说那样始终如一和激动人心。在十六世纪，英国的生活发生了巨大变化，其彻底程度与诺曼人征服以来所发生的一切变化相同。亨利八世与罗马教皇决裂，结束了英国教会自古以来对罗马教廷的效忠，并查禁了约八百个隐修院基金会，这些举措开始了宗教改革的进程，这一改革在以后的爱德华六世(Edward Ⅵ，1537—1553)和伊丽莎白女王统治时期仍在严格地进行。虽然在英格兰重新组建的被宣布为国教的教会相对来说是很保守的(在苏格兰进行的类似改革要比英格兰的改革激进得多)，但这一改革过程还是消耗了教会的大量资财，并使其听命于新的王家最高首脑。尽管十六世纪强加给英格兰教会的种种变革在北欧并非绝无仅有，但亨利八世的改革则拔掉了欧洲天主教旧秩序的一个主要支柱，并在政治、艺术和宗教方面暂时割断了英格兰与欧洲主流国家的联系。这个国家表面看起来是世俗与教会的幸福和谐的联盟，但事实上这种统一是由上面强加的，而不是由多方面达成共识逐步确立的。对这一新现状持有异议，轻则被严加制止，重则遭血腥镇压。虽然一些现代评论家认为都铎王朝的意识形态和国家机器似乎与二十世纪专制政体的意识形态和国家机器十分相像，可

是这种相似往往是建立在不严谨和不对等的历史假设基础之上的。然而十六世纪和十七世纪初期的英格兰宫廷文化所产生的文学或受其影响产生的文学必然反映了统治特权阶层的政治和宗教倾向。现在看来，英国文艺复兴时期许多得到官方认可的具有宣传性质的文化是经过精心策划的，其目的是创造一种秩序井然、臣民顺从、国家统一的幻想，以此作为反击国内外反对派的手段。

亨利八世宫廷的诗歌

十六世纪初期，英语文化处于明显的不断变化的状态之中。它积极地、试验性地接受了外来的新事物，这些新事物既有语言方面的，也有宗教方面和学术方面的。自从一四七六年卡克斯顿在威斯敏斯特建立了第一家印刷所以来，印刷术的发展固然有助于传播泛欧洲的“新学识”，但同时也重新激发起人们对已得到社会认可的本国语经典著作的兴趣。虽然拉丁文仍然是受教育的人进行交流的首要语言，而且是任何自称有学问的男人或女人必须掌握的语言，但是人们逐渐怀着民族主义的自豪感来审视英语诗歌继承下来的传统。然而由于人们意识到英语语言、创作条件、以及诗歌本身的构成都在变化，这种自豪感逐渐淡化。一五三二年，在亨利八世宫中任职的一位绅士威廉·锡恩(William Thynne)出版了乔叟著作全集，他将这个版本题赠给他的君王。和锡恩一起在宫廷里担任侍臣的布赖恩·图克爵士(Sir Brian Tuke，卒于 1545 年)为这个版本写了序言，他要求读者们注意人类通过“言语或语言”表达思想感情的重要意义，并点名表扬那些“明显地致力于美化和优化英语”的英格兰人。在图克看来，“那位德高的著名学者乔叟”是个卓越的民族诗人，是

个作家，他有着“那么富于表现力的词汇……那么愉快动听的句子…… 那么明智开放的文风，既不乏庄重又不乏节制”；乔叟还是个雄辩的语言大师，他使用的英语那时已在其它更属于拉丁系的西欧语言中享有荣誉地位。也就是在这一年里，印刷家托马斯·伯塞尔（Thomas Berthelet，或 Berthelette）出版了高厄的《恋人的忏悔》，他也郑重地将此书题献给亨利八世国王。伯塞尔献词的意义在于他以爱国主义精神强调了继续使用已得到认可的诗歌语汇的重要性：“没有一个聪明人会因古英语的词语和通俗语太古老而弃之不用”。他批评道，现代作家们已经开始玩弄旧词新意，并引进了“从拉丁语、法语和其它语言借来的‘新词’”，这个不幸的过程有可能通过重新唤起人们对高厄研究的兴趣扭转过来；高厄是一盏明灯，能给任何一个真诚的英语诗人提供光明，使他“用我们的通俗语言娴熟地创作并装点他的句子”。

都铎王朝早期最著名最资深的诗人约翰·斯克尔顿（John Skelton，约 1460—1529）认为乔叟、高厄和利德盖特使用的语言现在看来有明显的不足之处。他在《麻雀菲利普》（Phyllyp Sparrowe，约 1505）一诗中借叙事者马杰里夫人之口抱怨说要用自己的母语写出流畅的作品是不可能的。当马杰里夫人想为死去的宠物麻雀撰写墓志铭时，她被迫承认：“我们的母语很粗鲁，/也很难使它变新鲜”。这种语言是“那么陈旧/那么腐朽，充斥着那么多/别扭的词语，而且那么乏味”，因此如果她想“写得华丽”，没有一个现成的词能表达她的思想。马杰里夫人认为高厄的英语“古老/而且毫无价值”，利德盖特的英语“是拗口的”。就连乔叟也没能通过这场检验真正的现代表现力的考试，尽管他的题材是“使人愉悦的”，语言是“深得公众认可的……愉快的、自如的、朴素的”。于是马杰里夫人最终选用“朴素而轻巧的”拉丁语写下她的挽词。正如斯克尔顿赞扬自己的诗歌《花环

或桂冠》(The Garlande or Chapelet of Laurell)所示，他本人很高兴把自己的诸多英语作品与许多在国际上得到承认的拉丁文诗歌相提并论。他还为剑桥、牛津、卢万等大学赞扬他精通古典修辞学而过分地自豪，并常在签名时写上"桂冠诗人"。作为教长和亨利王储的前家庭教师，斯克尔顿力求用拉丁语这一学术语言和高雅的国际交流语言来表达自己的思想感情是非常适宜的，然而他仍相信自己的母语里有某些积淀下来的优点，因此在创作讽刺现代社会习俗的异常直率、粗鲁、喧闹的作品时使用了英语。

尽管斯克尔顿的诗歌艺术非常生动，但他发现自己在作品结构方面很难做到简洁，在选词方面很难做到朴素，这些缺点使他未能得到十六世纪晚期文学批评家的青睐。他非常喜欢粗俗的玩笑，喜欢民谣和民间诗歌的急促节奏。例如在《反对苏格兰人》(Agaynst the Scottes, 1513)一诗里，他斥责苏格兰对亨利八世的权威提出挑战，并揭了苏格兰人的疮疤，反复提到他们在弗洛顿遭到的明显失败("杰米已战死/装在铅棺里/那是他们自己的国王。/呸，还说打了胜仗！""这些苏格兰人/是否醉鬼痴人，/竟如此夸海口，/竟胡说，竟吹牛，/去面对，去支撑，/没有神恩的真空。")。《鹦鹉说吧》(Speke Parrott)一诗的背景则靠近英格兰，斯克尔顿用一只会说几种语言的鹦鹉作第一人称叙事者，它是一只"天堂鸟，/大自然创造的神奇物种"，诗人最后转而攻击一个英格兰朝廷的无能，国王像某种道德巨人高贵地凌驾在朝廷之上("那么多勇敢的男爵，他们的心像铅一般阴沉；/那么多高贵的人们，在一个傻瓜统治下生存；/那么至高无上的国王，正如统治我们的那位——/自从丢卡利翁逃脱洪水，还未曾见过也永远不会。")。然而斯克尔顿把自己最强烈的愤怒保留起来，用以攻击亨利八世的权臣、枢机大主教沃尔西(Thomas Wolsey,

约 1475—1530)，特别表现在《你为何不进宫?》(Why Come Ye Nat to Courte? 1522)一诗里。该诗的叙事者不仅巧妙地暗示当时人们不恰当地把"国王的宫廷"与沃尔西的更奢华的汉普顿宫混为一谈，而且直接警告人们这位红衣主教在政治上的专横是危险的："他将与国王陛下/在一起玩弄棋子/认为自己和他一样有技艺；/一个未来的高级教士/在魔鬼彼勒之下统治。"

所谓的"斯克尔顿格律"(如果它确实称得上格律的话)是由于斯克尔顿聪明地重复能一口气读下来的短诗行而得名的，这种短诗行由两三个重音和数目不等的音节构成。有时这些重复出现的押韵诗行似乎比纯粹的不含韵律的诗行好不了多少；有时它们又以流行的口语和节奏的活力出现在读者面前，这种形式可被描述为一种原节拍。例如在《麻雀菲利普》中，斯克尔顿表现了一系列像小鸟蹦跳和啁啾的震颤节奏。在《埃林诺·拉明奇的大酒桶》(The Tunnyng of Elynour Rummynge，约 1520)一诗里，他用不规则的韵律风趣地再现了一个凌乱的酒馆的氛围、一种味道不好但很浓烈的啤酒的效力，以及埃林诺的顾客们吵吵闹闹来去匆匆的情景。《科林·克劳特》(Collyn Clout，约 1522)一诗的叙事者是个不谙世故的穷人，斯克尔顿在诗中力求说明自己口语艺术的特点：

因为我的韵诗虽蹩脚，
寒酸又粗糙，
遭无情雨水冲，
褪颜色又长蛀虫，
你若理解很得当，
诗歌里面有文章。

虽然科林·克劳特说话粗俗、生动、不文雅、落俗套，但他绝非没

有学问。他的流畅风格与得到认可的修辞规则毫不相干，与拉丁文抒情诗中据信是典雅的风格也毫不相干。他像前辈作家朗格兰和乔叟一样，攻击世俗教士的劣迹、罪恶和虚伪，然而他也有意褒扬现代的某些具体状况（包括他的典故"路德著作的/炽烈的火花"）。尽管斯克尔顿常常很激进，对都铎王朝早期的教会和联邦内部存在的问题有所警觉，尽管他喜欢英语的丰富多彩，但他仍然是个文学保守派，是个满足于在已得到认可的口语传统基础上做些机敏变化的诗人，而不是开放自己的艺术迎接外来影响挑战的诗人。

如果认为斯克尔顿不过是个顽固维护一种正在迅速消亡的传统的作家，而比他年轻的同代作家托马斯·怀亚特爵士（Sir Thomas Wyatt, 1503—1542）和萨里伯爵亨利·霍华德（Henry Howard, Earl of Surrey, 约 1517—1547 ）则是领导一种来自国外的进步创新文学的有教养的领袖，这样理解文学史未免有些过于简单。其实这三位诗人都是革新者，各有各的特点；他们三人都是在相似的拉丁语文化（而不是意大利语文化）的教养下成长起来的；他们三人都发展了通俗词语和一种朴素的英语文风，并从大众喜爱的英语传统中汲取素材。然而十六世纪后期的诗人们怀着敬慕的心情所借鉴的只是怀亚特和萨里伯爵的作品，而对于斯克尔顿的诗歌，他们则用傲慢的态度去回顾，认为它们是半野蛮文风的残余。

虽然怀亚特在世时出版的诗歌不多，但他的作品在一五五七年以恰当的方式得到了承认，当时他的诗作和萨里伯爵的作品一起被收入颇有影响的选集《诗歌和十四行诗：已故的萨里伯爵亨利·霍华德勋爵阁下和其他作者著》（Songes and Sonettes, written by the right honorable Lorde Henry Haward late Earle of Surry, and other），俗称《托特尔杂集》（Tottel's Miscellany）。理

查德·托特尔为这部选集写的序言宣称，萨里伯爵的“高贵文风”和“有深刻智慧的”怀亚特的作品的“巨大影响”证明：英语诗歌现在完全可以与古老的拉丁语诗歌和现代的意大利语诗歌相媲美。托特尔告诉读者们，他的选集是“为了英国语言的荣誉和为了便利努力研究英语写作艺术的人们”而出版的。一五五七年至一五八七年间，《托特尔杂集》共发行了九版，整个伊丽莎白时期的诗人和想成为诗人的人们（包括莎士比亚戏剧《温莎的风流娘儿们》中的亚伯拉罕·斯兰德）都从中学到了表达爱情的高雅方法和恋人使用的恰当语言。他们也第一次接触到了意大利语十四行诗这种新诗体，还接触到了“意大利八行诗”、“意大利三行诗”、无韵抑扬格五音步诗。后来的评论家、史学家和文学选集编者认为，怀亚特和萨里伯爵的诗歌处于一种正在发展的抒情传统的源头，而斯克尔顿的诗歌则已陷入某种绝望的文学泥潭。

怀亚特游历过许多地方，是个干练的侍臣兼外交家，他把纯正的彼特拉克诗体介绍到了英国。他广泛阅读了从佛罗伦萨诗人彼特拉克（Petrarch, 1304—1374）的《偶作诗》派生出的托斯卡纳抒情诗，对其传统了解甚多，他还把彼特拉克本人及其十五世纪的几个弟子写的韵文，特别是阿奎拉诺的塞拉菲诺（Serafino d'Aquilano, 1466—1500）写的诗歌译成英语或用英语任意改写。怀亚特的“隽语诗”是按照塞拉菲诺的“怪诗”[1] 模式写的八行诗，它们也显示作者仿效的是克莱芒·马罗（Clement Marot, 1496—1544）在法国宫廷里发展起来的那种简约的道德评论，而不是斯克尔顿的冗长说教。怀亚特的大多数“隽语诗”反映了权力的不稳和难以界定，还反映了在错综复杂的当代政

① “怪诗”：每行有十一个音节的八行诗或六行诗。

治中通过协商寻求出路的过程。其中的一首诗乐观地表明，如果有毒的荆棘有时开出花朵，那么认真类推下去，“每一种痛苦都与某种财富相连”；更为乐观的是，在这首诗的另一处，一支神秘的手枪告诉其主人：“假如我是你的敌人，我可能结束你的生命。”在另一首诗里，一个可怜囚犯的生命似乎被牢房里的“闷人臭气”逐渐消蚀，他宣称：他唯一的希望是“无罪”，与此同时他承认“这个伤口将会痊愈……这个伤疤仍会留存”。在又一首诗里，一个显然失去宫廷宠爱的男子怨恨地看着过去的熟人纷纷离他而去，“像虱子从死尸上爬开”。在根据古罗马作家塞内加(Seneca，约前4—65)的悲剧《提埃斯忒斯》(Thyestes)的一个部分的译文写成的诗行里，说话者认为在宫中争权夺利就如同站在“滑溜的尖顶”，而能使他获得救赎的自知之明则存在于狭窄危险的尖顶范围之外。正如怀亚特的讽刺诗和某些较凄凉的抒情诗(如《为自己的财富沾沾自喜并无忧无虑的人》(Who lyst his welthe and eas Retayne)所示，上天的惊雷在国王们的宝座周围震响(“围绕着国王震响”)，血腥的日子使人心碎，割断的头颅令人恐惧地警告人们要认识到国王的淫威。他在写给朋友“我的约翰·波因兹”的诗行里表示，宁愿“逃离宫廷的压力/也不愿在君主威严的目光下/过奴隶的生活”，他宣称他不能恭维那些“毕生与爱神维纳斯和酒神巴克斯/为伍的人们”。他最忧虑的诗歌里有一首《哀歌》(In mornyng wyse)，对一五三六年因被控与失宠的安妮·博林王后发生性关系而被砍头的五个人表示哀悼(诗中也暗示怀亚特本人涉嫌这起不光彩的事件，但他被捕后仅在伦敦塔里关了很短时间)。那个时期的诗歌里没有一首诗能像这首诗一样如此生动地表达命运的莫测和王权的行使造成人的命途多舛：

就这样诚挚地向每一个人告别！

斧子就是归宿，你们的头将陈列街头；
我眼里的泪水确实在不断流泻，
我无法写作，我的纸张已经潮透。
尽管天道将因此为你们悲叹哀吟，
但死神已然参与，又能有什么办法？
所以不要哭泣，让每个基督徒的心
都为那些将要死去的灵魂祈祷吧。

虽然怀亚特这首诗表面上是基督教的告别词，它忘情地哀悼而不是禁止哀悼，但它同时也是一首怂恿地承认哀悼叛徒有政治危险的诗。

怀亚特的爱情诗歌显示他也非常熟悉那些操纵权力的人的冲动和情绪，尽管他在作品中涉及的既有政治权力又有性爱权力。这种诗歌本质上是宫廷诗歌；它表现出作者熟悉礼仪规范以及正规的处理问题方法、退让方法和对各种事物的反应；它解释迹象并说明规范；它尽情展现的既有忠诚又有痛苦，它用表面的抒情反衬局促不安的、经常是困惑的潜台词。诗人自始至终扮演了失恋的彼特拉克式恋人的角色，尽管这种恋人一般认为自己的情妇们是感情无常的而不是贞洁冷漠的，而且这种恋人造成了一种忧郁的自我怜悯的氛围。怀亚特的最优秀的诗歌大都直言不讳并直接对读者说话。怀亚特直接发问（“你就要这样离我而去吗？”“那场激烈的辩论/是那么尖锐，那么痛苦，已进行到如此程度/竟结束得那么快而且散得那么晚/这可能吗？/这可能吗？”“由于忠诚已经死亡/真理已经离你而去/那我还能说什么呢？”），他还突然提出质疑或提出值得辩论的问题（“因地点而变化的梦幻啊/你稳定一次吧，否则至少要真实”，“我继续服务/却得到如此结果，/我的善意/竟遭摧残”）。在《醒来吧，我的诗琴！》（My lute , awake!）里，他是个有自我意识的诗人，扮演

失恋情人的角色，但是在《它们从我这里逃走》(They fle from me)和《那么喜欢打猎的人》(Who so list to hunt)里，他又是个宫廷男士，专门狩猎、追求和追踪雌性动物，无论它们是驯养的还是野生的。在《它们从我这里逃走》一诗里，那些从叙事者手里叼食过面包的驯养动物在他家产败落时纷纷离他而去，"我的温柔被撕裂殆尽/变成一种奇怪的绝望"。

比怀亚特小十四岁的萨里伯爵在一五四二年发表了一首诗，可能是他的处女作，在这首诗里他赞扬了一位对诗歌进行革新并使其"成为不列颠成果"的已故诗人。怀亚特有一个"用智慧制造神秘"的头脑和一双"教人如何用韵诗表达自己"的手。尽管萨里伯爵这首诗只是间接提到了怀亚特所说的"信仰的见证"——指怀亚特对《圣经》里的七首《悔罪诗》(《诗篇》里的第6、32、38、51、102、130、143 首)所作的有内在联系的释义，但这种提法构成了直白的基督教短悼诗的一个部分，在这种悼诗里虔敬比求爱更为重要。然而萨里伯爵显然对年长的怀亚特从意大利语诗歌借鉴来的新奇而工整的形式，以及对英语抒情求爱韵文形式进行的改造已经有了深刻的印象。萨里伯爵本人的十四行诗从十六世纪到十八世纪一直被文学批评家们尊崇为具有新古典主义性质的开拓性诗歌，他的诗有确定的规律性，解决了怀亚特诗歌偶尔可见的韵律蹩脚粗劣问题。萨里伯爵的诗歌也很流畅，说明诗人是按照一套规则进行写作的，而不是逐步发展一种个人的表达方法。他在使用一个第一人称叙事者把感情具体化的时候是最富于表现力的。例如，他写的关于一五三七年自己被囚禁在温莎宫的分节诗《如此残酷的监狱》(So crewell prison)，怀着失落的心情回顾了自己年轻时友谊带来的欢乐，回顾了娱乐、狩猎和竞赛("佩带宝剑和朋友们纵马驰骋")，而不需要按照传统道德去反思命运女神的冲动以求得解脱。在《啊，快

乐的夫人们》(Oh, happy dames)一诗里，诗人把一个痛苦的妻子的哀怨从呼吁公众同情改变成精确表达一种强烈躁动的个人情感：

正当其他恋人在互相拥抱
为最大的幸福而兴高采烈，
我忍受着痛苦夜晚的煎熬，
泪流满面，痛悼失去的一切，
我站在窗前，从那里可看见
云彩怎样在大风前面逃窜。
看，爱情竟把我变成了海员！

怀亚特改动了彼特拉克的诗和彼特拉克诗体，使其适应英语的语音和韵律，而萨里伯爵的大部分诗歌则趋向于回到彼特拉克之前的拉丁语文化，这种文化已促成了意大利托斯卡纳方言诗歌的发展。萨里伯爵对拉丁语诗歌的借鉴明显地表现在他翻译的《埃涅阿斯纪》第二卷和第四卷里，他力图模仿维吉尔的句法和修辞手段。欧洲的人文主义者们喜爱维吉尔诗歌的铿锵有力，这已经不是新鲜事了；然而寻求一种相当于维吉尔正式流畅语言的本国语形式则构成了用拉丁语原则改造现代欧洲韵文的总运动的一个部分。在萨里伯爵之前，已经有了加文·道格拉斯率先翻译的《埃涅阿斯纪》译本，他把维吉尔的六音步诗改成活泼的英雄偶句诗(即他出于爱国之心命名的“苏格兰格律”)。萨里伯爵虽然愿意承袭道格拉斯译文中的单词、短语、甚至整个诗行，但他使用了无韵体诗，迈出了有意义的一步。他选择使用有十个左右音节的无韵五音步诗体，而没有使用接近拉丁语六音步体的韵律，这对英语诗歌产生了深远的影响。

有教养的精英集团：莫尔、埃利奥特、阿斯克姆

“逃离宫廷的压力”以求得思想上的宁静是怀亚特曾宣称过但未能实现的愿望，也许他最初的读者会认为这种想法很平常，反映了文艺复兴时期柏拉图学园的文化而不是中世纪的隐士文化。十五世纪在意大利发生了古典学问的振兴，特别强调自我认识和通过研究“人文学科典籍”培养思辨能力，“人文学科典籍”指那些被视为近代文明主要遗产的诸多古代著作和学说。对古希腊语言和柏拉图哲学的深入了解已被特别尊崇为一种反对日渐衰落的亚里士多德主义经院哲学的手段，这种经院哲学一直是中世纪大学和神学院的主要课程。对于古希腊文学、哲学和科学的研究迟至十五世纪九十年代才引进英格兰，引进者是神甫兼学者威廉·格罗辛(William Grocyn, 1449—1519)和托马斯·利纳克尔(Thomas Linacre, 约 1460—1524)；他们两人都在牛津大学受过非常传统的教育，进而又在意大利人文主义者的圈子里学习过希腊语，特别是师从于研究柏拉图哲学的学者安吉洛·波利齐亚诺(Angelo Poliziano, 1454—1494)。一五一六年，温切斯特主教理查德·福克斯在牛津成立圣体学院，他明文规定特设一个教希腊语的讲师职位，将希腊语作为拉丁语研究和神学研究的补充。也正是出于按新学识原则改造对男孩子进行的世俗教育的愿望，圣保罗大教堂的教长约翰·科利特(John Colet, 1466—1519)在伦敦建立了圣保罗学校。这些追随佛罗伦萨人文主义者的英国人认为希腊研究的发展是清除中世纪的文本腐败和精神腐败的一种手段；他们也都是清一色的柏拉图主义者。他们力图向新的统治特权阶层说明，精神至善的理想

和建立一个尽可能脱离原罪的共同体的理想是至关重要的，想以此重新激活教会和国家。

伟大的荷兰学者德西德里乌斯·伊拉斯谟(Desiderius Erasmus，约 1467—1536)在一四九九年以及一五〇九年至一五一四年间曾一再访问伦敦，汲取了英国人文主义者们表现出的柏拉图式热情。他除了与格罗辛、利纳克尔和科利特共事并得到学术上的收获之外，还特别喜欢与一个比他年轻的男子交往并深为其思想和性格所吸引，这个男子就是托马斯·莫尔(Thomas More，约 1477—1535)。到了十六世纪二十年代，伊拉斯谟和莫尔两人都被誉为欧洲著名的知识分子，他们为公众服务的生涯是截然不同的，这说明了人文主义思想的一个危机。问题并不是在“行为的生涯”和“思考的生涯”两种主张之间进行决断，因为他们两人都已确认他们为上帝服务的职业和上帝赐予的人的智慧都属于公职生活范畴。在伊拉斯谟看来，完善世界的最佳方法是写作、教育以及学者的自由行动，而不是直接参与国家政治；然而在莫尔看来，一个熟知古代统治理论与实践的人的最高职责是为他的国王服务。希腊和罗马史上有许多先例证明这两种做法都有道理，尽管绝大多数人文主义者认为伊拉斯谟小心翼翼地避免宫廷赞助和提升以及避开宫廷腐败的影响是更为高尚的途径。要劝君王不实行暴政最好与他保持一段安全的距离，最理想的途径是用一种带有逐步引申的政治论述性质的书籍去进行规劝。一五三五年，当莫尔被控犯了反对暴君亨利八世的人格和尊严的叛国罪时，他的许多人文主义同僚大概会认为他给他们提供了又一个有教益的例证，说明担任公职的灾难和骗局。

莫尔本人痛切地认识到这一人文主义的窘境。他早在一五〇五年就翻译出版了描写主要的柏拉图主义者米兰多拉的皮科

(Pico della Mirandola, 1463—1494)的《米兰多拉伯爵约翰·皮科传》(Lyfe of Johan Picus, Erle of Myrandula);米兰多拉的皮科是佛罗伦萨贵族,他既回避修道院的生活又回避宫廷的生活,后来成为主张宗教改革的多明我会教士萨伏那洛拉(Girolamo Savolanola, 1442—1498)的门徒,直至去世。在莫尔的拉丁语杰作《乌托邦》(Utopia, 1516年在伊拉斯谟的监督下于卢万出版,但直到1551年才译成英语)第一卷的末尾,作者再次提到哲学家的间接笼统的规劝与王家顾问的积极具体的工作之间的区别。当拉斐尔·希斯拉德(他的姓意为"精通废话")在与虚构的人物"托马斯·莫尔"(伊拉斯谟曾开玩笑地把这个姓氏改写成希腊文的"moros",意为"傻瓜")辩论时,他坚持纯柏拉图主义观点,认为明智的人应该远离国家政治。希斯拉德强调:"如果我向某个国王提议采取有益的措施并力图根除他灵魂里的邪恶和腐败种子,你难道不认为我会因此被放逐或被嘲笑吗?"然而"莫尔"却主张不要背离联邦的直接需要。他说,公职生活就像风暴里的一条船,人不能因无法控制风向便弃船而逃。

这段对话有多重含义,体现了《乌托邦》全书的特点。从各种意义上讲,《乌托邦》都是由一位假扮老于事故、闪烁其词的"傻瓜"的作者写的。这部作品既是以柏拉图方式进行的试验性的理智诠释,又是一个"试探气球",自从问世以来已成功地吸引起特别广泛的政治舆论的关注,而且一向如此,除了意大利政治家马基雅弗里(Machiavelli, 1469—1527)的政见以外。这本书把常常是对立的思想放在一起进行比较,通过这一原则来起作用,而不是作为未来社会试验的蓝图起作用。一五一四年至一五一八年间,莫尔在创作《乌托邦》的同时也在写《国王理查三世本纪》(History of King Richard Ⅲ)但最终未能完成(这一文本迟至1557年才得以出版,它有助于形成莎士比亚《理查三世》一

剧中 的诸多偏见)。这部英语和拉丁语对照的《国王理查三世本记》表明,莫尔仔细研究过罗马史学家的写作技巧,此外他还从同时代的诸多见证人那里搜集了许多趣闻轶事,其中最著名的见证人是他少年时代的赞助人枢机大主教莫顿(John Morton,约 1420—1500)。在莫尔看来,理查三世是暴君的典型,是肉体和心灵同样腐败的人,他"嘴严且诡秘,城府很深,面貌平庸,心地傲慢,表面友善而内心狠毒,不会忘记亲吻他想杀的人"。理查体现了君主政体的各种缺点,他还为了个人利益扭曲了以国王本人为中心的效忠网络。《乌托邦》一书最初的背景虽然是荷兰的两个半自治城市,但该书设想了十六世纪初期一种有别于欧洲大多数国家的政体形式。希斯拉德描述的岛屿是个组织松散、权力分散的王国,由一个象征性的、由选举产生的君主来统治,他必须在伟人和善人委员会的同意下进行管理。这个国家有效地取缔了个人财产、金钱和罪恶,消除了产生犯罪、野心和政治冲突的根源。国内有几种宗教,官方都允许它们存在,而且这些宗教都受慈善的"至高无上者"原则制约。该国的神甫也包括一些妇女在内,但总数有限,因为这种职位只授予特别虔诚的人,"那就意味着人数很少"。乌托邦是福利国家的雏型,在这个国家里,老年人受到尊重,青年人被教育成遵纪守法、彬彬有礼的人;他们的服装是统一的,饭食由公共食堂供给。我们对这个社会知道得越多,就越觉得乌托邦是一个具有不现实的美德和不现实的高尚情操的社会。事实上它受一个自我沿袭的寡头统治集团控制,这个统治集团最终是通过取得默默服从的国民群众的赞同以及强迫奴隶、被剥夺了公民权的持不同政见者和犯人劳动而起作用的。乌托邦的政治优越性和社会优越性被它的统一性和永恒不变性抵销了。这个国家已经消灭了原罪,废止了救赎的前景,也废除了历史的概念。那里的一切都

是不变的，因为乌托邦的思想体系强调它已经实现了人类的一切愿望。生活在莫尔那个历史时期的基督徒读者们一定会认为这种"理想"属于最纯粹、最世俗的幻想范畴。事实上我们应该考虑到《乌托邦》是专为文艺复兴时期受过高等教育的精英集团而写的。当莫尔试图按照历史上的罗马帝国的疆界和天主教的势力范围来确定"欧洲"的含义时，当他试图按照民族主权国家的边疆来确定他的国王的势力范围时，他的这些"愚蠢行径"都以流血告终。到了一五三五年，人们大概一定会认为这部未得到赞赏的《乌托邦》只不过是作者心血来潮的遐想。

虽然莫尔本人使自己的女儿玛格丽特受到了教育，但他仍认为每户居民应由最年长的男人统治而且妻子应绝对服从丈夫，以此作为乌托邦政体的基础。几乎没有一个人文主义者准备考虑在社会生活和教育方面取消对妇女的歧视。虽然某些有地位的妇女，特别是亨利八世的女儿玛丽(Mary I, 1516—1558)和伊丽莎白(Elizabeth I, 1533—1603)以及她们的堂姐妹，即那位一度觊觎玛丽王位的珍妮·格雷夫人(Lady Jane Grey, 1537—1554)，都受过广博精深的教育，作为将来从政的准备；但是相对来讲，其他的妇女，甚至那些出身贵族家庭的妇女里没有多少人能取得比读书写字和粗通拉丁文更多的进展。然而人文主义者们在伊拉斯谟的领导下对有关男孩教育的旧式贵族偏见进行了批评，并希望能给除神职人员以外的其他人以学习的机会，这种批评和愿望一直是人文主义教育思想以及后来的新教和耶稣会教育思想的中心支柱之一。除了都德王朝的两位女王本人之外，在一个完全由男性统治的世界里，人文主义教育家们把注意力集中在创造一个有教养的男性精英集团，即一个在思想上做好统治准备的统治阶级。

有文化并受过良好教育的亨利八世是英国第一个写作并出

版著作的国王，他用拉丁语写了一本攻击路德（Martin Luther，1483—1546）的书，名为《关于七项圣事的声明》（Assertio septem sacramentorum），这本书为他和他的继任者们赢得了教皇授予的"宗教信仰保卫者"的称号。亨利从其自觉的政治角度出发也充当了文学赞助人，许多典籍都正式题赠给他，对他的赞助表示承认和赞赏；这些典籍包括重印的英语经典著作、地理学和地形学专著以及某些由新学识派生的著作，例如托马斯·埃利奥特爵士（Sir Thomas Elyot，约 1490—1546）于一五三八年出版的最早的拉丁语—英语《字典》（Dictionary）。一五三一年，埃利奥特还把他最有影响的著作《治人者》（The Boke named the Governour）的《序言》题赠给一个以对其臣民的"广泛福利有仁慈意向"而著称的国王。埃利奥特这本书的主旨是向处于统治地位的贵族阶级说明，国家的普遍安康取决于男性上层阶级要受到恰当的教育。他并不否认独一无二的"君王统治者"能使国家井然有序这一世代相传的准则，但是他力图强调那些在君主之下掌权的人应该是真正"高尚的智者"，他们应该受过担任公职的训练，有能力在各个方面为公众谋福利。在该书第一卷的第十二、十三章里，他分类列举了过去许多受过极好教育的统治者的范例，并对"现代贵族不像古罗马和古希腊的贵族那样学问高深"这一事实表示惋惜。埃利奥特虽然强调现代男孩掌握古典语言的语法十分重要，并强调他们日后应学习修辞学、宇宙结构学、历史学和哲学，但他对学习绘画、雕塑、游泳、骑马、打猎、音乐、舞蹈等技艺也表现出同样的兴趣。他的书总结了根据宫廷和贵族阶级的需要对贵族进行培养教育这一广义的人文主义理想，这个宫廷和这个贵族阶级留恋想象中的亚瑟王时代的骑士准则，并试图根据意大利侍臣巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内（Baldassare Castiglione，1478—1529）写的《侍臣论》（Il libro del cortegiano，1522

至1523年间由托马斯·霍比爵士〔Sir Thomas Hoby, 1530—1566〕译成英语，题为 The Courtyer）里体现的现代价值观去加强这种幻想。

然而从一层重要的意义上讲，埃利奥特很清楚自己是在一个赞赏学术创新的时代里写作，同时也是为这个时代而写作。他是十六世纪最审慎、最坚持不懈的新词语创造者中的一员，他为自己的学识而自豪，也为自己把学识用于扩展母语而自豪。他在书中对未来的英语读者而不是拉丁语读者讲话时承认，需要从拉丁语借用"公众的和普通的"词语以便弥补"我们自己语言的不足"。他在一五三三年出版的《论使人聪明的知识》（Of the Knowledge whiche maketh a wise man）一书里曾以自豪的口气描述亨利八世本人的评论，国王说《治人者》里"丝毫没有我根据拉丁文或法文的词语创造的新词，但是这本书通过这样那样的方式向勤奋的读者明确宣告：里面没有一个句子因此而生涩难懂"。埃利奥特所说的对英语的"必要论证"将包括引进如"maturity"、"discretion"和"industry"之类经过变化的借用词，尽管他创造的其它新词（如"illecebrous"、"pristinate"、"levigate"）未能成为必不可少的词语。

罗杰·阿谢姆（Roger Ascham, 1515—1568）把自己用对话形式写的论述射箭乐趣的著作《射箭爱好者》（Toxophilus, 1545）题赠给"英格兰的绅士们"，他在赠辞里一方面为自己使用英语表示歉意，另一方面又为此进行辩护。他承认受他题赠的绅士们可能不如他精通拉丁语和希腊语，可是在谈到使用本国语写作时，他假装因自己的母语相对欠雅而表示遗憾（"一切都是那么平庸，无论是题材还是写作手法，没有人比我写得再差了"）。虽然阿谢姆为阿让库尔战役中克敌制胜的长弓感到自豪，表现了过分自信的民族主义情感，但是他仍为那些弓箭手讲的英语拙

劣而向读者道歉。在《教师》(The Scholemaster，写于 1563 年左右，作者去世后于 1570 年出版)一书里他回到了如下前提：只有拉丁语和希腊语才提供了“真正的写作规范以及修辞的完美范例”，尽管后来他在书中将要承认“大众语言和母语的粗俗并不妨碍人们聪明地谈话”。阿谢姆与埃利奥特不同，他绝不是一个根据拉丁语创造新词的伟大人物。《教师》一书力图用朴实无华的英语阐明古典文学艺术教育的优点和用处。它提倡教师要仁慈为怀而不要施加压力，认为这是最明智的教育方法，它还指出男孩一时的聪明有危险性和局限性(“一般头脑灵活的人，在做大多数事情时易于取胜，但不易于保持，他们过分灵活、匆忙、鲁莽、草率、疯狂”)。他告诉我们，他的书以在温莎宫午餐时进行的一场讨论开头；然后用东拉西扯的闲谈方式引出一系列评论、例证和轶闻。他赞叹意大利的文化和语言，但又担心罗马宗教和威尼斯道德规范的影响，这种偏见建立在新教神学理论、恐外症以及他对威尼斯的九天访问的基础上(“短短的几天里我在一个城市见到的随意违反戒律的现象，比六年里在我们高贵的伦敦城听说的还要多”)。尽管埃利奥特的《治人者》里显然没有出现女性，但在《教师》一书里妇女的存在则相当引人注目。《教师》的序言特别提到阿谢姆与伊丽莎白女王一起阅读古希腊政治家狄摩西尼的希腊文论著，作为饭后的消遣；该书介绍的最著名轶闻就是阿谢姆与珍妮·格雷夫人的邂逅(他发现珍妮在家人外出打猎之时正勤奋地阅读柏拉图的著作)，以说明学习的真正乐趣。后来阿谢姆回过头来称赞伊丽莎白女王精通几种现代和古代语言时，还讨好地把她的成就与她的男性臣民中的学术界精英的成就相提并论：“她的学问已非常精深，能懂，能说，能写，既头脑聪明，又书写漂亮，正如两所大学多年来仅有的一两个罕见人才能做到的那样。”阿谢姆是一位学者，受过自由的人文主

义观念和宗教改革运动的试验神学理论熏陶，在他看来，知识就意味着自由。尽管《教师》有诸多怪僻之处，但该书试图为论述教育在社会中的性质奠定了基础。阿谢姆也清楚地意识到自己在为一个社会写作，这个社会倾向于接受如下的看法：柏拉图关于哲学家兼国王的理想已经在一位信奉新教的哲学家兼女王身上实现了。

英格兰宗教改革时期的文学

英格兰的宗教改革运动先后经历了发起、推迟、促进、翻案、以及重新进行的过程，起作用的是都铎王朝的四个君主及其大臣们。这场宗教改革以剧烈的分裂开始，又以令人不安的妥协告终。一五三二年，当亨利八世任命托马斯·克兰麦（Thomas Cranmer, 1489—1556）为坎特伯雷大主教时，他实际上是提拔了一个以同情改革著称的人。克兰麦将成为国王取缔罗马教皇在英格兰最高地位的政策的主要执行者。当亨利八世长期策划的离婚申请遭到教皇拒绝时，是克兰麦出面宣布解除亨利与阿拉贡王国的凯瑟琳（Catherine of Aragon）的婚约，并在一五三三年为安妮·博林（Anne Boleyn, 1507—1536）加冕，让她取代凯瑟琳作王后。克兰麦还主要负责颁布一五三六年的“十项条款”，这是独立的英格兰教会发布的第一个有关信仰的声明；此外他还承担了官方首次用英语宣传《圣经》的工作。然而，国王及其宗教事务代理人托马斯·克伦威尔（Thomas Cromwell, 约 1485—1540）却发动了一五三六年至一五三九年间的大规模解散隐修院的运动，他们在被毁隐修院教堂的旧址建起大教堂，成立了六个新的主教辖区，并决定拆毁多年来已成为朝觐中心的圣徒陵墓（特别是在 1538 年拆毁了中世纪早期反对国王、捍卫教会权

力的斗士托马斯·贝克特的圣陵)。

解散隐修院不仅导致传统的宗教团体消失,其建筑物遭大规模破坏,其历代典籍大量流失,而且导致土地所有权发生巨大变化。虽然王室可能因教会的权力和气焰随着收入减少相应降低而感到更加安全,但是从没收隐修院、教区和小教堂的地产中获益最大的却是俗人,尤其是贵族和绅士。在十六世纪三十年代中期,大约有七千名修士、修女和托钵会修士的财产遭到剥夺。大批修士承担起在俗教士的职责;一些原隐修院的院长被任命为主教或成为新教堂的教长,其余的人则成为乡绅,过起舒适的退休生活。然而,妇女团体的消失确实给英国女性意识和女性文化的发展留下一个空白。尽管由于大型教堂被毁造成了精神上的创伤,尽管各地仍不时有人试图恢复旧秩序,如一五三六年被残酷镇压下去的"求恩巡礼",但后来新教的宣传使人们对隐修生活产生了很深的、经常是病态的怀疑,这种怀疑一直持续到十九世纪以后。官方对那些宗教场所及其赖以生存的文化的消失并没有表示过哀痛。

亨利八世曾在一五二一年非常勇敢地反对路德,为天主教的圣礼而辩护,而现在他却无视自己的教会政策的革命性,在神学理论和礼拜仪式方面仍然采取保守态度。按照他的"六绳鞭"法案,即一五三九年颁布的《六项条款法案》的规定,否认"变体论"自然要受到火刑的惩罚,圣餐仪式只能用一种方法进行,对神职人员独身原则的强化甚至迫使克兰麦大主教把秘密娶来的妻子送回德国。然而,当亨利于一五四七年 一月去世时,他先期作出的把儿子托付给有坚定信仰的新教徒去教育的决定就意味着在新国王统治期间将加速进行教会改革。爱德华六世(Edward Ⅵ)继位时是个早熟的九岁男孩,他一直处于有权势的新教贵族(有些人甚至可以说是匪徒男爵)的影响之下,他们在

爱德华当国王的动荡的六年里充当了他的顾问。根据枢密院的命令，教堂里的圣像被强行拆除，神职人员的婚姻得到承认，王室还没收了教会后来又收受的大量捐款；反对罗拉德教派的《议会法案》以及《六项条款法案》都被废除，一五四九年颁布的《划一法案》规定所有的教区教堂和大教堂必须使用英语祈祷书，并将此规定写入新的《公祷书》(The Book of Common Prayer)。鉴于一些暂时在英格兰受欢迎的欧洲大陆新教知名人士对这部相对保守的祈祷书提出了批评，有关方面在一五五二年对该书作了修正。这第二部《公祷书》及其主要的英格兰倡导者都未能存在很长时间。当多病的爱德华于一五五三年去世时，他那虔信天主教的姐姐兼继任者玛丽试图系统地扑灭先前两代国王在位期间的改革热情(尽管恢复教堂地产问题暂时搁置起来)。她试图消灭自己认为属于异端的一切东西，遭到许多男女教士的反对，这些教士或因坚持信仰而遭火刑，或逃往国外避难。英格兰的流亡者们在德国和瑞士境内安全的新教徒聚居地汲取了更加浓烈的宗教改革精神，而在国内，在一五五五年至一五五六年间，大主教克兰麦以及伦敦、伍斯特和格罗斯特等地的前主教尼古拉斯·里德雷(Nicholas Ridley，约 1500—1555)、休·拉蒂默(Hugh Latimer，约 1492—1555)和约翰·胡珀(John Hooper)成了迫害浪潮中的最有名的受害者。玛丽于一五五八年十一月逝世，她为促使英格兰与罗马和解所做的努力没有持续多长时间就随之夭折了。她留下的遗产是怨恨和偏见，成为后来的史学家和宣传家大做文章的素材。

亨利八世的子女中当时仍健在的第三个孩子伊丽莎白通过坚持不懈的努力把玛丽统治时期宗教和政治的消极方面颠倒过来。伊丽莎白虽然总是强硬地发表意见，但基本上缺乏具体的宗教信仰，因此她选择了宗教上和政治上的权宜之计，努力在执

政时期建立一个国教并使其稳固，既避免罗马教会的无度又避免日内瓦教会的严厉。一五五九年重新颁布了爱德华六世时期使用过的第二部《公祷书》，删除了其中一些重要的"新教"细节，一五六二年，被后人称为"三十九项条款"的一套常生歧义的教义表白书在伊丽莎白亲自过问了其中两项的措辞和说法之后得到教牧人员代表和主教会议的批准。英国国教的这一"中间路线"通过立法得到强制推行，并得到人民的普遍接受，它成了伊丽莎白时期宗教生活的正式准则。然而英格兰国教会的居住区却遭到拒不承认国教教义的天主教徒的谴责（特别是在教皇庇护五世于1570年开除伊丽莎白女王教籍之后），也遭到许多有影响的偏激的新教徒的谴责，他们认为使用固定的祈祷书、教会节日表、仪式、服饰的主教制教堂不符合《圣经》的教导，而且是腐败的。"清教主义"① 常与宗教改革家约翰·诺克斯（John Knox，约1513—1572）在苏格兰创建的激进的长老会结盟并深受其范例鼓舞，从十六世纪七十年代起越来越嚣张，动辄引起争议。它在英国宗教史和文学史上也留下了独特的印记。

英格兰国教的改革者们一贯强调在圣事活动中使用本国语，强调必须有一部具有学术性的《圣经》译本，以避免拉丁文《圣经》译本中对原著的曲解和不准确之处。伊丽莎白时期的《宗教条款》第二十四条强调，使用"人民不懂的语言"进行礼拜仪式"显然与上帝的圣名和早期基督教会的习俗相抵触"。早在

---

① 清教主义，一五三〇年英格兰国王亨利八世宣布英格兰圣公会脱离罗马天主教廷，英格兰一批宗教改革家要求清除保留在圣公会内部的天主教教义、礼仪、教规等，于是在一五六〇年以后出现"清教徒"一词。清教徒的宗教改革要求引发了一系列政治斗争，直至一六八九年英格兰议会通过《宽容法》才解决这一宗教纷争，圣公会保持其英格兰国教会地位，其他会派也可有其合法教会。

确立使用本国民间语言祈祷书的原则之前，保守派和激进派都已感到需要有一部直接从希伯来语和希腊语原文翻译过来的《圣经》。当克兰麦大主教于一五三八年指示所有教区的牧师在自己的教堂里提供并陈列英文《圣经》时，他和托马斯·克伦威尔资助出版的文本就是印刷精美的《大圣经》(Great Bible)文本，该书于一五四〇年在克伦威尔的赞助下修订再版。这部《大圣经》是几位著名翻译家的译本的修订本，这些翻译家里最重要的一位是威廉·廷德尔(William Tyndale，约1494—1536)。廷德尔对《大圣经》文本的影响起初鲜为人知，只是在他死后才为人知晓。由于《圣经》的翻译工作得不到官方支持，他曾在一五二四年逃到德国避难。两年后，当他的《新约全书》(New Testament)译本传到英国时，托马斯·莫尔的朋友及同盟者、伦敦主教卡思伯特·滕斯托尔(Cuthbert Tunstall, 1474—1559)竭力压制，并诽谤说该译本是路德教传染病。一五三〇年廷德尔从他的安特卫普基地发表了《摩西五经》(Pentateuch)的译文，一五三一年发表了《约拿书》(Jonah)的译文；一五三五年他被捕时还留下了《约书亚记》(Joshua)、《士师记》(Judges)、《路得记》(Ruth)、《撒母耳记》(Samuel)、《列王纪》(Kings)和《历代志》(Chronicles)的译稿。次年十月，他以异教徒的罪名被处以绞刑和火刑，殉难于布鲁塞尔附近。

廷德尔对英语的"优雅"表达了坚定的信心，对自己关于农家的耕童比博学的主教更懂《圣经》这一可能具有合理性的说法也表达了坚定的信心。他在一五二八年出版的小册子《受洗者的服从》(The Obedience of a Christen man)里，为了防止别人说他的母语不适宜翻译《圣经》而采取了先发制人的方法，他说：不仅希腊语"与英语的相近程度高于与拉丁语的相近程度"，而且希伯来语的特点与英语特点的相近程度比与拉丁语特点的相近

程度要“高出一千倍”。他说，希伯来语的文本可以字对字地译成英语，而“你翻译拉丁语时则必须寻求指南，但要译好仍很费力”。廷德尔的英语译文直接、朴实、平易，而且常使用单音节词。在他的译文里，蛇对夏娃保证：“呸，你不会死”（Tush ye shall not dye），而不是像现在大家熟悉的一六一一年版本那样译成更正式的句式：“你肯定不会死的”（Ye shall not surely dye）。虽然他提到罗马帝国的巴勒斯坦境内的“郡城”（shy-re-towns），并将百人团队长（centurion）译成副队长（under-captain），可是许多以希伯来语为基础的重要的词语，如“逾越节”（passover）和“替罪羊”（scapegoat）等都是他创造出来的。然而当廷德尔把希腊字“ekklesia”和“presbyteros”译成英语时，选择了新颖但准确的“会众”（congregation）和“资深者”（senior），而没有选择“教堂”（church）和“神甫”（priest），这样做是为了避开可能使人误解的词语，以免让人以为现代教会统治集团与圣保罗时代的教会统治集团是一脉相承的。廷德尔的许多开拓性译著基本完好无缺地流传下来，但没有得到确认，一五六〇年的所谓“日内瓦圣经”和一六一一年的《圣经》“钦定本”的英语文本都是在廷德尔译本的基础上发展起来的。

一五三五年出版的第一部完整的英文《圣经》是由一个似乎不大懂希腊语更不懂希伯来语的人翻译的。迈尔斯·科弗达尔（Miles Coverdale, 1488—1568）像十六世纪他的大多数后继者一样把廷德尔已经翻译过来的作品收入自己的版本，再加进其他人的译文，这些译文大多译自《圣经》的拉丁语武加大译本，并参照马丁·路德的德文版《圣经》加以增补。从科弗达尔把自己修订过的《诗篇》（psalter）译文（1539）加进《公祷书》后得到的结果可以看出，他对英格兰的文学产生了最持久的影响。科弗达尔的《诗篇》成了英格兰国教会日常正式的圣事活动的组成部

分，通过在教区教堂和《公祷书》称之为“教堂高坛和唱诗的地方”进行的每日诵读，它已深深植根于一代代教徒心中。在原始文本里起强调作用的独具特色的词“是的”（yea）、“甚至”（even）、“也不”（neither），给了英语译文一种有规律的庄重的节奏，回响在表达不同情绪的诗篇之间。科弗达尔善于遣词造句的天赋使他既成功地保持了西方教会圣事活动中人们久已熟悉的拉丁文《诗篇》的庄严，也保持了希伯来语诗歌原文的生动意象。在《诗篇》第一一四首里，山脉像“公羊”般跳跃；在第六十五首里，山谷里“长满了小麦，它们将要大笑高歌”。在第十八首里，上帝用“黑暗作自己的秘密衣衫”，而且“用带黑水的帐篷围绕自己”；在第十九首里，“上天宣告了上帝的荣光”，上帝走过来“像刚出寝室的新郎，犹如履行自己职责的巨人一样欢欣鼓舞”，而在第一〇四首里，上帝则打扮着自己，“用亮光，就像用衣衫那样，并把它像幕布一样撒向天空”。科弗达尔的译本里有一些精心组合的词语（如第23首里著名的“死亡阴影的山谷”，第107首里用来描述水手的词组“乘船出海的人”，或第105首里使人难忘的误译“铁镣进入了他的灵魂”）已经融入英语口语之中，似乎脱离了其来源《圣经》和祈祷书。

附有科弗达尔《诗篇》译文的《公祷书》是十六世纪最有影响的一项礼拜仪式改革的宣言书，这一改革类似德国更保守的路德教派各教堂的改革和由特伦托会议（The Council of Trent）发起的罗马天主教会的改革。一五四八年，克兰麦大主教在一个学者委员会的支持下为英格兰国教会的牧师和会众今后的圣事活动起草了一部有权威性的综合指南。这部指南旨在用本国语礼仪取代宗教改革之前在英格兰和威尔士各地使用的多种礼仪和常常纯属地方性的拉丁语礼仪（特别是在索尔兹伯里、约克、赫里福德和班戈等地使用的礼仪），也旨在取代各种个人祈祷

书、神职人员祈祷书和公众祈祷书（“公祷书”一词暗示了公众和教会团体的圣事活动）。这部指南将成为都铎王朝推行在一定程度上统一国家生活的政策的又一重要因素。一五四九年的《公祷书》有意不对体礼神学作结论，有意在保留弥撒服饰和对死者的祷词方面采取保守态度。一五五二年的修订版强调了更倾向于新教的观点，例如，在重新制定的圣体礼仪式里省略了“弥撒”(Mass)和“圣坛”(altar)两个词语。伊丽莎白女王登基后再次修订了《公祷书》，在修订版的套语和表述里又悄然出现了某些在神学理论上有歧义的东西，引起持异议的清教徒的极大不满。尽管这一修订版缩短、挪动和拆散了某些固定的祷词、讲演词或应答连祷文，但并没有改动当初由克兰麦和他领导的委员会所确定的大部分措辞。从克兰麦制订的“晨祷词”和“晚祷词”的形式可以看出他在改写和简化方面表现出的圆通得体，这两种祷词都是从中世纪学院教堂和隐修院教堂使用过的并经改写为当时教区教堂和大教堂采用的《祈祷时间》(Hours of Prayer)的结构基础上发展起来的流畅文本。“特用短祷文”是在纪元年的主要宗教节日和礼拜日里指定使用的祷文，大多是从拉丁语文本精心翻译过来的，尽管克兰麦本人可能加写了两段最早的“降临节短祷文”（其中著名的第二段请求上帝在忠实的信徒们“听……读、标记、学习并在心里消化《圣经》”时去帮助他们）。这些“特用短祷文”的效果经常取决于均衡使用同义词并通过一系列相配的短语使人对概念产生联想。例如，“晨祷文”部分的第二段和平“短祷文”一开头就称上帝为“和平的创造者，和谐的热爱者，了解他我们就能永生，为他服务就是完全的自由”；第三段“晚祷文”（“为避免一切危险而求助”）请求说：“照亮我们的黑暗吧，我们恳求您，啊，主啊，用您伟大的仁慈护卫我们脱离今夜的一切危险吧，看在您唯一的儿子、救世主耶稣基督

对我们施爱的分上。"《公祷书》有一个特点，它一般避免使用感情强烈的语言和意象(有人可能说这是典型的英语倾向)。该书虽然严格遵循以基督为中心的原则来体现虔诚，但它避免渲染救世主的受难过程、其伤痕累累的身体、拯救世人的血液和带血的汗水；该书虽然一直强调给予圣母马利亚的特殊尊严和圣徒的"相通与团契"，但它不会任意发展成对圣母马利亚的崇拜，也不肯静观殉道者的痛苦；该书虽然丝毫不怀疑死者能够复活以及天城里有"难以言传的快乐"，但它不肯因预见到天堂而沉醉于狂喜之中；该书虽然承认人类有"各种罪孽和邪恶"，但它一般不使用病态的贬低自我的语言，也不用永世下地狱来威胁罪人。英格兰国教会以及后来的帝国子教会所遵循的"中间路线"从一开始就有自己的特性，那就是礼拜仪式的冷静之美和规范之纯洁。

然而，以情动人并以高度激情描述殉道者的苦难则是约翰·福克斯(John Foxe, 1516—1587)的伟大著作，即所谓的《殉教者纪》(Book of Martyrs)成功的关键，这部书介绍了忠实信徒受迫害的概况，首先于一五六三年出了英语版。该书得到伊丽莎白时期的主教们的认可，并由官方广为宣传，其作者在世时已出过四个版本，并与《圣经》一起摆放在很多教区教堂的读经台上。福克斯是里德雷主教在一五五〇年根据新的《授圣职礼书》规定的方式任命的执事，后于一五五四年遭到放逐，他决心把玛丽女王统治时期英格兰新教徒所受的苦难与他认为的基督教殉教传统联系起来，他认为这一传统存在于西方教会之中并由教会加以推行。该书雄心勃勃的全标题突出了他的使命的紧迫性：《最近危险时日的记载和纪念文，涉及教会事务，解释并描述特别是自公元一千年至现在由天主教教士在英格兰和苏格兰王国制造的残酷迫害和可怕灾难。根据受害人出具的证明材料原件及迫

害人者的"主教登记簿"的记载收集整理。》(Actes and Monuments of these latter and perilous dayes, touching matters of the Church, wherein ar comprehended and described the great persecutions & horrible troubles, that have bene wrought and practised by the Romishe Prelates, speciallye in this Realme of England and Scotlande, from the yeare of our Lorde a thousande, unto the tyme nowe present. Gathered and collected according to the true copies & wrytinges certificatorie as wel of the parties them selves that suffered, as also out of the Bishops Registers, which wer the doers thereof.)。福克斯的殉教史试图通过说明现代信徒具有虔诚决心的事例去反驳古老的圣徒传奇,以证明前者超过后者。福克斯虽然在第一版里甚至收入了一个有争议的新教节日表以颂扬新一代捍卫真正基督教精神的人,但是以后的几个版本收入的新研究材料表明,他也力图使用从文献资料和人们的口述得来的证据以破除迷信的旧思想。然而作为历史学家,他无需绝对公正。他写下的生动旁注或行间注("注意这些小主教如何愚蠢地炫耀自己","这个回答散发着伪造和巧妙包装的气息","一群多么健康的蟊贼")已经明确指出他希望读者如何领会他的作品;他那些令人毛骨悚然的木刻插图(例如,赤身裸体的廷德尔正在被扼杀,令人敬重的克兰麦把右手伸进火焰,以及邦纳主教〔Edmund Bonner,约1509—1569〕在果园里殴打一个犯人时显出得意洋洋的样子)加强了主题——迫害正义人士的人是腐败的。在以后的二百年里,福克斯这部经过不断重印、修订并用通俗语言增写的著作逐渐形成了一个脍炙人口的神话:一种特殊的天道在上帝挑选的一个民族的命运里起了作用。该书描绘了一系列耸人听闻的画面,暗示历史是一场噩梦;所幸的是,伊丽莎白时代的英格兰似乎已从这场噩梦中醒来了。

十六世纪早期和中期的戏剧

都铎王朝时期的写作重点日趋世俗化，以此反对宗教化，其成果从很多方面体现了宗教改革运动对当时的写作产生的最重要影响。官方宣扬通过立宪把教会与民族联合于主权国家之中，并宣扬为上帝服务的最好方法是入世而不是出世隐修，这种思想在那个时期文学的广泛领域里得到响应，被盲目照搬，或仅仅得到默认。在十六世纪本国语戏剧的蓬勃发展过程中，对世俗化的强调表现得特别明显。新教的怀疑，再加上过去资助戏剧演出的单位隐修院、天主教小教堂和同业公会已经消失，逐渐压制了通俗宗教剧的地方传统（尽管道德套剧在一些小城镇里仍旧盛行，直至16世纪70年代）。在伦敦，公众的不满、政府的审查制度（当时查禁了一些与政府认可的宗教相抵触的剧目或含有任何淫秽内容的剧目）逐步决定了戏剧的变化，以神圣题材为基础的剧目遭到摈弃。即便研究了许多流传至今的剧本也很难追溯那个时期世俗戏剧兴起的情况，因为传给我们的印刷本、手抄本和文字记录常常是任意选择的产物。有些戏剧或插剧是受委托而创作的，或者是为在宫廷、贵族家中或社会公共机构的大厅里举行的特定庆典而创作的，这些剧大概被认为是没有长期保留价值的应景作品；而其它以印刷剧本流传的剧目则在戏剧和文学潮流发生变化时遭到忽视或毁坏。

斯克尔顿的剧本流传至今的只有一部，那就是“优秀插剧”《辉煌》(Magnyfycence)，大概创作于一五一五年至一五二三年间的某个时候。该剧虽然像创作年代更早的《人类》一样是部娱乐剧，表面看是为了用外在的形式把人类灵魂中美德与邪恶的斗争表现出来，但是它涉及的道德问题似乎是具体的而不是笼统的。

《辉煌》表现的是力行节制在一个“大人物”的事务中的重要性，而不是表现审慎在一个“凡人”生活中的一般优越性。这部剧在很大程度上像人文主义者们那样直接规劝一个类似王子的人物，告诫他防止骄傲、腐败、浪费和愚行。尽管按照某些评论家的推测，这个主人公的情况讽喻地影射了枢机主教沃尔西的奢华和炫耀，但这部剧进而表现了政治和道德崩溃的几个阶段。“辉煌”本是褒意词，但在剧中它却被骄傲扭曲了；骄傲导致虚假的辉煌，而堕入虚假的价值观既造成道德沦丧又导致家产失散。

约翰·贝尔(John Bale, 1495—1563)是约翰·福克斯的朋友和同盟者，曾是加尔默罗修会修士，道德短剧在他手中脱离了日渐削弱的天主教教义的根基，变成了新教辩论的工具。约翰·贝尔是克兰麦大主教的早期门生，他写了大约二十一部话剧，均创作于一五三三至一五四三年间。他在一五三六年左右创作的《约翰王》(Kyng Johan)常常被说成是根据民族历史创作的第一部戏剧，尽管该剧仅仅使用那一段历史是为了表达宣传家的狭隘观点，尽管该剧既作出表现有历史根据的人物的姿态又使用了极其传统的体现善与恶的形象。约翰王是十三世纪初因冒犯罗马教皇而受到迫害的，该剧把他描写成亨利八世的勇敢前辈，力图把“英格兰寡妇”从“罗马野猪”的压迫下解放出来。贝尔的《三部法律》(Three Lawes)以及由此派生的话剧《上帝的承诺》(God's Promises)、《施洗者约翰》(John the Baptist)和《上帝的试探》(The Temptation of Our Lord)都关注人类破坏神的救赎计划问题。这四部剧都把对基督圣洁律法的歪曲与罗马教廷的敌基督① 过去取得的胜利相提并论，四部剧都认为个人悔罪和普

① 敌基督(Antichrist)，指基督的大敌。中世纪教皇、国王互指对手为敌基督，成为一时之风。

遍改革是恢复人类德行的手段。例如在第四部剧中，当撒旦诱惑基督时，他化装成一个弱智的隐士，起初假装不认识《圣经》引语（“我们宗教人士一生敛心默祷：/学习经书并不是我们的职业”），当他的真相被揭穿后，他幸灾乐祸地对基督宣告：主教们将是他以后实现败坏教会计划的主要同盟者。

说明天主教对新教的戏剧宣传作出特别强烈反应的资料没有一篇流传下来。玛丽女王在位期间内条允许上演的或允许重新上演的戏剧表明，剧作者们机敏地回避有争论的问题。约翰·海伍德（John Heywood，约 1497 —1579）是个忠诚的天主教徒，曾声称完成过使女王微笑的艰巨任务，他虽然打算揭露虚伪的出售赦罪符的教士和托钵会修士所犯下的早已为人熟知的轻罪，但他却选择了闹剧的形式，这种闹剧没有条理却有着条理清楚的正统结局，例如《四个名称以 P 开头的人》（The playe called the foure PP，该剧结尾时宣告效忠“世界教会”）和《出售赦罪符的教士和托钵会修士》（The Pardoner and the Friar，该剧断然以牧师和警官驱赶这两个虚伪的人物告终）。尼古拉斯·尤德尔（Nicholas Udall，1504—1556）是个教师，尽管他早年并不掩饰自己对新教的同情，后来还是在玛丽女王及其大法官加德纳主教的宫中受到宠爱，他集中精力为他所教的男孩子们撰写剧本。那些据信是尤德尔写的喜剧，特别是著名的《拉尔夫·罗伊斯特·多伊斯特》（Ralph Roister Doister，约 1552）显示：尤德尔精通古罗马著名喜剧作家普劳图斯（Plautus，约前 254—前 184）和泰伦提乌斯（Terence，约前 190—前 159）的著作，有一些天才，能把那些古代作家笔下反复出现的人物改成英格兰的人物。《拉尔夫·罗伊斯特·多伊斯特》的文本虽然是按照古罗马的模式分成幕和场，但是剧中喧闹的语言、歌曲以及韵脚单调的打油诗肯定都是现代伦敦的产物，而不仅仅是对古罗马的朦胧反映。佚名

者的作品《格顿大娘的针》(Gammer Gurtons Nedle, 1575年印行)是一部喜剧,大约于十六世纪六十年代初在剑桥的基督学院首次公演,它的五幕结构也体现了泰伦提乌斯的影响。这部剧的“低级的”、粗俗的、有些琐碎的题材(格顿大娘在补皮马裤时丢失了缝衣针,后来穿皮裤的人在臀部被踢时才痛苦地发现针就在裤子上)肯定是非学术性的(至少就这个词的狭义而言)。尽管该剧作者决心从一系列繁琐的家庭危机中尽可能挤出娱乐价值,但这部剧总体上的匀称美就说明它具有一定程度的微妙性和结构复杂性,这种特性是英语喜剧前所未有的。

英格兰的许多大学和许多向这些大学输送有文化基础的学生的中小学都加入了整个欧洲流行的时尚,重新阅读并上演古典剧目,还主办新的娱乐演出以炫耀学校的剧作者和演员的精湛成绩。虽然儿童剧团,特别是伦敦王家教堂的少年剧团,仍然是伊丽莎白时代戏剧发展的重要特点,但事实证明,正是对古典悲剧兴趣的复燃在逐渐形成一种独特的民族模式方面起了决定性作用。英格兰本土的悲剧明显地体现出古罗马悲剧作家塞内加作品的血腥、夸张和忧郁的影响。一五五九年至一五六一年间,《四个名称以P开头的人》一剧作者的小儿子贾斯帕·海伍德(Jasper Heywood, 1535—1598)出版了用英语翻译的塞内加剧本《特洛阿斯》(Troas)、《提埃斯忒斯》(Thyestes)和《疯狂的赫拉克勒斯》(Hercules Furens)。十六世纪六十年代中期,又有人效仿贾斯帕·海伍德,把塞内加的另四部悲剧译成精美的英语,这些译者都是年轻的毕业生,他们决心说明异教徒塞内加的艺术能给信奉基督教的英格兰提供有关道德严肃性的教益,同样重要的是,还能提供戏剧规范的有益范例。塞内加的剧本被视为模范体系,它们暗示了神的正义力量在平静地运转,揭示了人类复仇的后果;它们讲述了世俗命运的变化无常,追溯了上层人

物的悲剧性堕落；最重要的是，它们用夸张的修辞表达了充实的道德情感。

菲利普·锡德尼爵士在他的《为诗辩护》中说，托马斯·诺顿(Thomas Norton, 1532—1584)和托马斯·萨克维尔(Thomas Sackville, 1536—1608)合著的《高布达克》(Gorboduc)“充满高雅的道白和动听的词语，在风格方面已达到‘塞内加’的高度，并像他的作品一样充满著名的道德说教”，他的赞语大概会被他的同代人认为是登峰造极的。《高布达克》有时又称《费里克斯和波里克斯的悲剧》(The Tragidie of Ferrex and Porrex)，可能一直是伊丽莎白女王在位的开初年间创作的戏剧当中一部最引人注目并且最新颖的剧作。它的作用不仅仅在于向受过教育的英格兰观众演绎塞内加的作品，它还试图控制利用民族历史的潜力和神话的潜力给一种扩展了的政治说教添上戏剧性的一笔。这部剧于一五六二年一月由内殿学院的绅士学生首次演出，几天之后又在宫中为女王本人演出。虽然人们相信该剧的前三幕是诺顿写的，后两幕是萨克维尔写的，但这部剧最明显的特点是从始至终都在高雅地探讨政治腐败的根源。该剧的故事来源于蒙茅斯的杰弗里虚构的特洛伊国王布鲁特斯的生平，它认为布鲁特斯王朝的覆灭是由老年人的愚行和青年人的嫉妒造成的(四十多年后莎士比亚创作的《李尔王》与这部剧有许多相似之处，莎士比亚最初的观众想必能清楚地看出来)。正如该剧第一幕结尾时合唱队先声夺人地强调的那样，剧情可以提供“一面镜子……给所有的君王们/以学会铲除造成如此堕落的原因”。在剧终，作者让已故国王高布达克的顾问尤比勒斯说了一段约九十九行的台词，内容是哀叹国家失去统一、社会失去秩序，并用放肆的过时语言强调，恰当的出路本来应该是召集议会，通过议会指定王位继承人“来支撑既定权利的称号，/并趁着君主还健在/

把服从的观念植根于人民”。这对于律师观众和一位未婚女王的宫廷来说都无疑是清楚的警示。《高布达克》的成功不仅仅在于它的政治意义和告诫作用。该剧的效果取决于其主题的机智的戏剧性持续发展及其场面的壮观。每一幕都以一段哑剧开头；在第一幕里，六个疯男子随着“暴力的音乐”表演，表现不统一的危险；在第四幕里，三个身穿黑衣的复仇女神在“嘈杂的音乐”声中出场，把“杀害了自己孩子的”国王和王后赶到台前；最后一幕中“鼓乐齐鸣”，然后军人们“按照战斗的顺序”列队上场，他们围绕舞台齐步行进并（再次以过时的方式）喧闹地放枪。尽管剧中存在会被二十世纪的读者看作是过分的铺张和夸大，但我们仍可认为《高布达克》的文本确立了一种标准，伊丽莎白时代后期的戏剧家们不得不藉此标准来衡量自己所追求的戏剧目标。

诗歌的辩护和实践：普顿海姆和锡德尼兄妹

乔治·普顿海姆（George Puttenham，约1529—1591）和菲利普·锡德尼爵士（Sir Philip Sidney，1554—1586）是伊丽莎白女王时代的两位最善言、最尖锐的诗歌批评家，他们认识到自己正面临英语写作的危机。普顿海姆的《英语诗歌艺术》（The Arte of English Poesie，1589）和锡德尼的《为诗辩护》（The Defence of Poesie，1595）努力追溯一种包容古代诗人作品和精心挑选的本国语诗人作品的诗歌传统，并力图通过提供规范化的定义为诗歌的发展确定前进方向。他们两人都饶有信心地强调诗歌处于人类艺术的最前列，他们建议应该把欧洲新诗的精妙形式作为衡量真正文明的尺度。锡德尼从宏观角度回顾过去的情况时说：“那时无论是哲学家还是宫廷史官，如果不先取得一张大的

'诗歌通行证',都无法进入大众评审的大门;这种情况在当今一切学术不发达的国家里仍显而易见,在所有这些国家里,他们还都是有些诗情的。"他强调,就是在处于欧洲边缘的少数民族文化里,诗歌也一直起着伟大的交际作用,并且从一开始就起着鼓励发展学术的作用。锡德尼在谈到那些"学术不发达"的国家时说:在愚昧无知的土耳其,"在立法的神学家之外,他们除了诗人就没有别的作家了";就是在("缺乏真正学问的")爱尔兰,诗人也受到"虔诚的崇敬"(尽管他后来还回忆起关于爱尔兰吟游诗人用诗歌咒骂敌手并置其于死地的故事)。对于现代英格兰来说,由于它自喻为"有学问"国家的特殊俱乐部的成员,那么它授予诗人的荣誉应被视为其现代文明程度的试金石,尽管(锡德尼不得不尴尬地承认)"因为我们善于思考的头脑使我们懂得什么是至善……然而我们那被腐蚀的意志将使我们无法达到至善"。

人们普遍推想,普顿海姆的《英语诗歌艺术》像锡德尼的《为诗辩护》一样,先是以手抄本形式流传了一段时间,最后才印刷出版。普顿海姆是托马斯·埃利奥特的外甥,和他的舅父一样相信有教养的侍臣起着文化中心的作用并享有适当的声誉。他的三卷本专著《英语诗歌艺术》一再阐述这样一个概念:要利用王侯宫廷的价值观和社会地位来提高现代绅士诗人的尊严。在亨利八世当政时期就有"宫廷作家","托马斯·怀亚特爵士……和萨里伯爵亨利是其中的两位领袖",继他们之后的是"女王陛下的私人随从中的贵族和绅士,他们写作得非常之好"(他把锡德尼、瓦尔特·雷利爵士和富尔克·格雷维尔爵士等明显是绅士的人物都包括在这部分人之中)。普顿海姆这部精心撰写的学术专著结果充满了溢美之词,它们像机油一样润滑着伊丽莎白的国家机器。他断言,过去"一切有德行的好人会因做了大好事而受到表扬,尤其是伟大的君王们会得到荣誉和赞赏",那种作法

是十分恰当的。如果说古代诗人是"一切荣耀的吹鼓手"的话，那么普顿海姆作为阐明诗歌性质的人和有抱负的诗人则把伊丽莎白女王的形象作为他在现代创作的重点。他在历数"我们英语诗歌领域最值得推崇的作家"时，最后鼓吹了伊丽莎白的写作天才："我们的女君主，她那博学、细腻和高尚的诗才在感觉、愉悦和巧妙方面轻而易举地超越了一切作家，可谓前无古人后无来者。"女王在写诗方面不仅超过了"她的最卑微的封臣中的每一个人"，而且她本人还成了普顿海姆发表在第二卷(《论均衡》〔Of Proportion〕)中的典型字谜游戏的题材以及三首象形诗(即"图形诗")范例的题材。在一首锥形抒情诗里，女王的"最高尚最有德性的本质"看起来像一座尖塔；在一首柱形诗里，她被比喻成一个顶着皇冠的支柱；人们发现"圆形或球形"诗则反映了上帝、世界和这位童贞女王本质中的重要品质("无所不在，统一，独一无二，/举世无双，纯朴，融为一体")。

普顿海姆的《英语诗歌艺术》除了充满一再重复的、有时过分巧妙的溢美言词之外，还力图树立优秀文学风格的准则。它规定了得到认可的诗人的标准：乔叟和高厄("我认为他们两位都属于骑士之列")暂时还符合要求，但"粗鲁的爱骂人的三流诗人"和"弄臣"斯克尔顿则被排除在普顿海姆所仰慕的更近期的"宫廷诗人"行列之外。普顿海姆这部专著的第二、三卷的重点在于试图给文学样式、形式、格律和意象下定义并作出解释。他像后来的许多制订文学规范的理论家一样，对自己涉及的材料近乎无动于衷，他一方面装作不喜欢"学者的矫揉造作"和"出自原始语言的令人恼火的虚饰词语"，另一方面却又试图通过展示小聪明，通过说明性的图形以及过多的希腊语定义来使读者倾倒。

锡德尼的《为诗辩护》全篇的语气看来平易近人，像是在谈

话，不同于普顿海姆作品那自命不凡的口气。锡德尼一开头就很随便地讲述他出使德国时遇见德国皇帝的意大利侍臣的佚事。讲述这件事使他得以玩弄自己的教名（菲利普，意为“爱马者”）和自己的武士职业（“他说，军人是人类最高贵的阶层，而骑兵则是军人中最崇高的阶层……我想他简直会说得我真想变成一匹马了”）。这一诙谐的开场白提醒我们注意：锡德尼深爱词语，而且常把自己置于作品之中，丝毫不加掩饰。当他在《为诗辩护》里逐步展开论证线索时，他请求读者们去质疑那些听任诗歌堕落成“儿童的笑柄”的诗人的权威性，从而避免了把可能被人认为是作者“自上而下”提供的诸多证据直接摆到读者面前。他之所以写这部专著，一方面是因为有必要回答柏拉图及其讨厌诗歌的朋友们所提出的问题，另一方面是因为能通过展示自己的热情和观点得到明显的乐趣。如果说锡德尼似乎愿意承认柏拉图不能容忍神圣诗歌和哲学诗歌——最可能损害或歪曲思想的诗歌——有一定的道理，那么他在阐述自认为主要给人以“怡悦”的写作形式所具有的相反的优点时，态度最为放松，言词最为雄辩。锡德尼争辩道，哲学家以晦涩的方式教导人，因为他针对的是“那些已受过教育的人”；与此相反，诗人则是“适合最柔嫩的脾胃的食品”。诗歌，特别是抒情诗，在给人怡悦的同时也培育了美德。他为了说明自己的观点举了各种例子，如人们读了中世纪的传奇后发现“他们的心灵产生了实施谦恭有礼行为的愿望”，又如匈牙利的士兵在听了“颂扬他们祖先英勇精神的歌曲”后欣喜若狂。他还公开承认自己在倾听一个“声音不比粗糙的台阶更粗”的盲人小提琴手演唱一首军事民谣时是多么受感动。然而当他转而感叹英语里相对缺少高雅的爱情诗歌时，他就像谈论战斗诗一样动情地谈论爱情诗，意味深长地以一个骑士的形象开头：“但是说真的，假如我是个情妇的话，许多这

类标榜描写不可抗拒的爱情的作品，实在无法使我相信诗里的人物真是在恋爱；他们是如此冷漠地使用火热的词语，就像是宁愿只读恋人的书信……而不愿真正感受那种激情的男人。”尽管锡德尼最后愉快地并故意温文尔雅、若无其事地称他的读者是“不幸读了我这篇浪费墨水的玩艺儿”的人们，但他仍认为诗歌需要认真对待，因为诗歌能振奋和鼓舞被世俗观念束缚的心，使其得到自由。虽然真正的诗歌以负罪的人类的切身体验为素材，但它最终既给人提供自由的梦想，又给人注入巨大的力量，既赞颂终有一死的人类的爱情，又赞颂人类不朽的希望。

锡德尼创作的所有诗歌和散文(大部分在他 1586 年去世时尚未发表)从多方面限定、扩充并证明了他在《为诗辩护》里假设的论点。当锡德尼在伊丽莎白女王为支持荷兰独立而进行的一次三心二意的战役中在阿纳姆负伤死亡时，人们在圣保罗大教堂为他举行了英雄葬礼，还献上二百多首正式的挽歌；二十多年之后，富尔克·格雷维尔为他写了一部充满溢美之词的传记，这部传记为编织关于文雅的军人和爱国主义礼仪的民族神话提供了线索。侍臣、外交家兼军人锡德尼的声望成了公共财富；虽然他的著作在他生前只是私下流传，但在他去世后则对十六世纪后期论述政治、文学和两性关系的文章产生了重要的影响。《阿卡迪亚》(Arcadia)是他写的散文体传奇，中间穿插着诗歌和田园哀歌；《五月之女》(The Lady of May)是他为宫廷写的娱乐剧；《阿斯特罗菲与斯苔拉》(Astrophil and Stella)是他创作的系列十四行诗；这些著作都表现了把国事与爱情联系在一起而进行的协商、劝导、自我投射和自我塑造的过程。《五月之女》于一五七八年或一五七九年在温斯戴德为女王演出，该剧采取一个牧羊人和一个守林人争论的形式，他们两人为得到五月之女的爱情进行了不失尊严的争论。女王看过这部假面剧后被邀请为

这两个求婚者裁决，据说女王因误解了该剧的潜台词而选了不该选的那一个求婚者。

虽然《五月之女》的正式演说化风格因剧中人教师龙伯斯用拉丁语派生词滑稽地炫耀自己的才学（I am gravidated with child, till I have indoctrinated your plumbeous cerebrosities，意为“我孕育着孩子，直到我把理念灌满你铅灰色的大脑）而有所缓解，但还是《阿斯特罗菲与斯苔拉》（约1582年作，1591年出版）的创新的多样性、对语域的把握以及叙事的方法最明显地区别于锡德尼早期对求婚与高雅品德相互关系的处理手法。《阿斯特罗菲与斯苔拉》里的一百零八首十四行诗，以及风格迥异的十一首歌叙述了一个爱星者（希腊语名 astrophil）对一颗遥远的星星（拉丁语名 stella）的单相思。这两个恋人的名字来源于两种古典语言，虽然两种语言的区别本身就暗示了这种恋爱关系的不协调性质，但是锡德尼的诗歌并非仅仅玩弄“距离”和“可望而不可及”的概念，也并非盲从地遵循彼特拉克在十四世纪首创的爱情挫折和爱情狂喜的模式。锡德尼欣然承认他正在按照经过试验证明效果良好的彼特拉克传统进行创作，但他在自己的第三首和第六首十四行诗里对在他之前的爱情诗人的“高雅措辞”和“苍白的绝望”表示厌弃，并在第十五首诗里准备讽刺玩弄那些模仿“可怜的彼特拉克早已逝去的痛苦”的意大利诗人所使用的装饰性意象。彼特拉克笔下的罗拉始终冷静地不作回答，而锡德尼笔下的阿斯特罗菲则不同，他始终希望斯苔拉仍会喜欢他，当他意识到自己已失败后便结束了这漫长的单相思，但并没有像彼特拉克的人物那样说自己体验到了精神上的净化。《阿斯特罗菲与斯苔拉》既是使用意大利十四行诗作者的传统手法创作的长篇对话，又是加以变化的伊丽莎白时代叙事诗，这种叙事诗通过不断变化的视角涉及个人责任和公务责任之间冲突的

发展。斯苔拉从一开始既是不肯给予爱的被爱者，又是慷慨地给诗人以灵感的人，既是这首诗歌描述的对象，又是激发诗情的人，她既使诗人惊呆无语，又使诗人语言流畅。开头的一首诗就宣告了整个组诗可作多种解释；那位饱受挫折的情人起初在寻觅词语，词语“来了又戛然而止，缺少‘发明’的支持”，但是当他紧张地咬着“开小差”的笔时，他听到了诗神缪斯（也就是不作回答的斯苔拉）回答的声音，缪斯指引他“先探索你的心灵然后再写作”。在第三十四首诗里作者以内心对话的形式表现了公开的宣言和私下的沉默之间潜在的困惑和矛盾：

来吧，让我写作，“为了什么目的?”为了除去
　沉重心灵的痛苦，“词语怎能解除痛苦? 它们
　不过是杯子，盛满每日令人烦恼的操心事。”
生动描绘的残酷战斗确实常常令人欢愉。
“你公开自己的疾病不觉得羞耻吗?”
　不，那可能培育我的名声，它是那么罕见；
　“可是聪明人不会认为你的词语是玩物吗?”
那就让它们终止，这样谁都不会不高兴啦。
　“有什么事能比说话而没人听见更徒劳呢?”
有什么事能比精明而不肯说话更费解呢?
安静吧，愚蠢的妙语，妙语玷污了我的风趣。
就这样，我一边怀疑写作一边写作，发泄
　我受的伤害，用尽可怜的墨水，也许有人发现
　斯苔拉的巨大威力，如此困惑着我的心。

虽然斯苔拉被描写成促使诗人写诗的人，但她同时还是颗星星，是“给我光明的唯一行星”；在第六十八首诗里她试图扑灭爱星者的“高尚的火焰”。这部组诗从始至终时时插入一个军人

兼侍臣的“高尚的”忧虑，而这些忧虑竟被一个女人挫败，这个女人统领骑士团并对那些心甘情愿为她服务的人施加有时是随心所欲的权威。凭借自己的神圣本质上升的女人也会堕落。斯苔拉那星星般的权威有时似乎是在影射女王的权威，这绝非偶然，因为锡德尼在信件里批评过女王令人困惑的政治行为。战争的意象形成了急促的第二十首诗（“逃跑吧，快跑，我的朋友们，我受了致命的伤；快跑”），而骑士和长枪骑士的形象则形成了第四十一、第四十九和第五十三首诗。当代欧洲的政治局势虽然给第八、第二十九和第三十首诗增加了几分尖刻（“土耳其新月今年是否有意/将其尖角照射基督教海岸”），但是由于斯苔拉强调自己对阿斯特罗菲尔王家的领权，她有效地转移并挫败了其它努力，她甚至以女王身分和君主意志介入宫廷辩论（“这些问题真使我颇费思索；/碍于礼貌我的确作了回答，/但不知是如何回答的，因为我仍在想着你”）。在第九首诗里，斯苔拉的脸是“‘美德’女王”的宫廷；在第十二首诗里，她的心是一座“以才智为工事、以轻蔑为储备的”城堡；在第六十九首诗里，她似乎把自己心灵的“王国”给了她的情人，尽管这位情人在诗的结尾处承认：“虽然没有任何国王受到加冕，但是他们立下了某种盟约”；在第一〇七首诗即诗集的倒数第二首诗里，斯苔拉成了“公主”和“女王，她向外派遣/自己雇佣的人”，她还激怒了弄臣们，他们轻蔑地评论她的统治所提出的绝对要求。

《阿斯特罗菲与斯苔拉》对以后的英语十四行诗作者产生了深远的影响。仅就锡德尼的家族和同情他的朋友的圈子而言，他的十四行诗对他的胞弟罗伯特的诗歌有着特殊的权威性影响。罗伯特·锡德尼爵士（Sir Robert Sidney，1563—1626，1605年被封为莱尔子爵，1618年被封为莱斯特伯爵）留下了一个作品集的手稿，包括我们现在看到的诗歌，这个集子直到一九八四

年才被编辑出版。他的十四行诗集也像他哥哥的诗集一样，中间穿插着一些较长的歌；尽管这些作品一般缺乏《阿斯特罗菲与斯苔拉》的广度、风趣和精心调控的情绪变化，但它们仍投射出一个自我塑造、自我放纵的男恋人的影像，这一影像常常具有多种含义。例如第六首歌《那边走来悲伤的朝圣客》(Yonder comes a sad pilgrim)采取模仿中世纪对话的形式，表现一个从东方回来的朝圣客与一个贵妇人谈话，讲述她那饱受挫折的忧郁恋人是在什么情况下死去的（“这位骑士躺在海边/人们让他留下遗言；/现时的关怀使他愉快，/短缺的欢乐把他杀害”）。罗伯特最引人注目的诗歌都有共同的特点，它们都表现作者对诗歌中常见的人生无常、衰败、消亡等题材进行了非常隐秘的、近乎痴迷的思考。这首十七世纪的短歌消极地思虑黑夜的降临，并思考“我们还能信赖光明吗/它是如此稍纵即逝”；而第三十一首诗《孤寂的树林，树木都被凛冽的风暴压弯》(Forsaken woods, trees with sharp storms oppressed)则对破败的冬季景象进行思考，并对比了两种时间观念：“了解时间的人们，会重新找回时间；/我多次将它失去，将无法唤它回还”。第二十六首诗《啊，最亲爱的四肢，我生命中最大的欢乐和支柱》(Ah dearest limbs, my life's best joy and stay)以一个受伤者的怨诉开头，他思索自己因患坏疽而被截肢的情况，并从中悟出在致命的疾病与四肢残疾、感情堕落的恋人之间有着相似之处：

> 我的爱，比我的双手双眼更宝贵，
> 比我出生就带来的一切更贴近，
> 受延误，遭背弃，任摆布，任轻蔑，
> 病已重，无希望，或杀人，或死亡；
> 我心中确实流出它淌下的鲜血，
> 我又用肠子培养他长出的毒瘤。

菲利普·锡德尼的诗《逃跑吧，快跑，我的朋友们》（Flie, fly, my friends）中那个一下子就受了致命伤的恋人是爱神丘比特之剑的受害者，而罗伯特·锡德尼诗中的恋人则受到一种无法治愈的、痛苦的、可能致命的炎症的威胁。

玛丽·锡德尼（Mary Sidney, 1561—1621）于一五七七年嫁给彭布罗克二世伯爵亨利，她在威尔顿宫自己家里为锡德尼小组提供了创作中心。菲利普·锡德尼就是在威尔顿宫里为玛丽写下了长诗《阿卡迪亚》；菲利普英年早逝之后，玛丽也就是在威尔顿宫把许多诗人、知识分子和具有加尔文主义思想倾向的神学家团结在自己周围，组成一个著名的团体，这些人都立志继承她的兄长所未竟的文化事业。在玛丽的赞同下，菲利普·锡德尼的全部著作得以在他去世后出版；玛丽还对英语诗歌作出了自己独特的贡献，她修改了兄长用韵文翻译的部分《诗篇》（Psalm），并继续翻译了其它部分（全集于 1823 年首次出版）。这项工作从根本上符合威尔顿小宫廷里虔诚的新教气氛，显示了玛丽·锡德尼极有天赋并勇于试验词汇和音韵。菲利普·锡德尼在他完成的《诗篇》前四十三首的译文里追求表达上的娴熟和充实，而玛丽对其余一百零七首诗篇的意译则表现出韵律、词汇、措辞和隐喻的多样性，是她独有的特点。例如在《诗篇》第五十八首里，她欢呼忠诚的信徒得到善报，并请求上帝对违反神旨的人降以盛怒：

上帝，敲裂他们的牙齿；上帝，砸碎这些狮子的腭骨，
　就让他们像流水一样渗进沙滩。
当他们那瞄准目标的狂怒拉开死亡的弓弦，
　让利箭还未出射者之手就已发颤。
就让他们溶化吧，像失去硬壳的蜗牛一般，
　或者像胎儿，他那维系生命的脐带

尚未长牢便已断裂，他那尚未成形的双眼
无法看见阳光，尽管被带到光亮的人间。

在第五十九首诗里，她紧急呼吁上帝将“可怜的我，可怜无辜的人们”从迫害者手中解救出来，她生动地描绘她的敌人在喋喋不休地说：“不再恐惧，/因为，呸，现在谁能听得见？他们这样说。”她在翻译紧凑的第一三四首诗时，将其扩展成一首书面形式像计时沙漏的赞美诗，在这首诗的末尾出现了创造万物的上帝的幻象，这位上帝“受到锡安山的荫蔽，他从乌有中创造了天与地”。科弗达尔在第一三九首诗的译文里曾提到插上“清晨的翅膀”，而玛丽·锡德尼的译文则请求太阳出借“你的明亮易飞的翅膀”。科弗达尔在译文中清醒地宣告自己是上帝“用可怕的神奇方式制造出来的”，并说“虽然我是在地下秘密制造成形的，但你的眼睛真能看见我的实体”；而玛丽的译文却快乐地表达了这样一种思想：上帝是个细心的工匠，他知道“我的后背是如何像横梁一样安放”，看得见“我的肋条像一根根椽木”，看得见人体的肌肉“罩上了美丽缤纷的绣衣”，上帝像一个神圣的女装裁缝“在阴暗低矮的成衣店里”不停地工作。玛丽·锡得尼是十六世纪最精确、最善言、最少说教的新教派作家之一。

十六世纪和十七世纪
早期的散文体小说

如果有人说十八世纪和十九世纪发展起来的英语长篇小说，是从十六世纪本土的散文体小说的幼苗直接生长起来的，那就如同坚持说，应该用维多利亚时代逐渐发展起来的现实主义标准，去评判伊丽莎白时代和詹姆斯时代的小说一样，是毫无意义的历史判断。有意义的是，在十六世纪的最后二十五年间，广

大读者能看到的散文体小说大量增加(据估计,在伊丽莎白女王统治的45年里出版的小说比在前80年里出版的小说增加了三倍)。看来用本国民间语言写的小说的迅猛增长已经确立了新的阅读模式和写作模式;迄今为止,这些新的模式一直被过分狭隘地视为"小市民"情趣兴起的明证,或仅仅视为未经润饰的前言,用以介绍成熟的英语小说的帝国主题。然而有少量十六世纪的文本,在其时代变迁和当初的读者群消逝多年之后,仍然受到英国不同阶层读者的欢迎,其中最著名的是菲利普·锡德尼爵士写的《阿卡迪亚》。锡德尼的《阿卡迪亚》于一五九〇年首先印行了修订后的未完成稿,后于一五九三年出版了新的稿本,并加进了先前一个手稿里的部分内容,此书一直是公认的受人喜爱的作品。大学教师和批评家加布里埃尔·哈维(Gabriel Harvey,约1550—1631)在一五九三年向读者推荐这本书时说,它是"写出来的'快乐之宫',或不如说是印出来的'荣誉宫廷'";查理一世国王(Charles I, 1600—1649)在被囚禁期间阅读这本书作为消遣,并从中受到鼓舞;就是到了十九世纪初期,查尔斯·兰姆还从这本书里得到了快乐,尽管他看出这部作品的叙事行文有些"生硬和费解",但"遍布阿卡迪亚的崇高形象、激情和情操,以及对人物充满诗意的细腻描写",使他欢欣不已。

锡德尼的《阿卡迪亚》所使用的古代、中世纪和近代原始资料,从某种程度上表明,这部作品的渊源及其主要涉及贵族的引文是很复杂的。意大利诗人、小说家雅科波·桑纳扎罗(Jacopo Sannazaro)在一〇五四年出版的《阿卡迪亚》(Arcadia)是用意大利诗体写的系列牧歌,由散文体的叙述串联起来,它在作品结构方面给锡德尼很大启发,也促使锡德尼构思了自己这部以理想化的古代风光为背景的现代田园式作品。然而锡德尼对希腊世界的看法也许是受了公元三世纪希腊

传奇作家赫利奥多罗斯（Heliodorus）的《埃塞俄比亚人》(Aethiopica）的决定性影响，《埃塞俄比亚人》描写几对失意和分离的恋人经历的各种冒险。锡德尼在书里重提欧洲骑士准则，这也说明他借鉴了中世纪的传奇，尤其是借鉴了十五世纪源于西班牙的故事《高卢的阿马迪斯》（Amadis of Gaul），他在《为诗辩护》里提到，这个故事一直保持着魅力，能促使男人的心灵“去实施礼貌、慷慨、特别是勇气”。人称《老阿卡迪亚》(Old Arcadia，约写于1577—1580年）的版本和大约在一五八一年至一五八四年间修订过的版本都有复杂的叙事模式，这些模式都是围绕着表现对立的态度和对立的准则建立起来的。巴西利厄斯国王心血来潮，决定和全家一起到一个类似理想世界阿卡迪亚的山乡去隐居，从表面上看，这表现了他过于自负，企图逃避诅咒的应验。这也表明作者赞同被动和无为的思想，后来这种思想被闯入国王隐居地的王子缪齐德若斯和派若克利斯积极策划的一系列阴谋所否定。锡德尼力图从中引出对比鲜明的主题：荣誉与欺骗、心灵的平静与不和谐的激情、有教养的举止与粗暴的求婚、文雅的风度与诱奸、有秩序的礼仪与暴力。这部小说的最初版本以谋杀者受审和一个粗野的法官受惩罚而告终（尽管那个似乎已经中毒死亡的国王又苏醒过来，使故事有了快乐的结局)。在修订版里，锡德尼试图谴责诱奸和蓄谋强奸的罪行，他在原有的人物和情节的基础上加进了新的人物和新的冒险故事，以便增加行为和感情方面的多种矛盾。他的叙事结构因充满道德思考和拐弯抹角的论证而缺乏顺畅，正如他的较长句子因充满明喻、隐喻和别出心裁的措词而显得累赘。例如《老阿卡迪亚》的第二“卷（幕)”一开头描述爱情的“毒药”带来了狂热的骚扰：“在那些田园娱乐消遣中，许多时日被打发去追随它们那些飞逝的先行者，与

此同时，那杯所有这些贵族朋友都深尝过的毒药已经使他们没有一根筋不在极度地探究它；然而直到黑夜把夜晚抻拉到最长以后立即让位给晨光而且太阳把自己的光线赐予山顶的时候，他的毒计才显露出来，痛苦的吉尼西娅（休息对她来说不是轻松的事）已经离开了她厌恶的住处来到那沙漠里常有的僻静之处，她用痛苦失望的心灵惯常产生的如此不安静的步态踱来踱去。”这部《阿卡迪亚》十分像文艺复兴时期精心设计的游乐花园，花园里装点着无数花丛和迷宫、小舍和凉亭、整过形的树木和格子屏风、以及许多为人熟知的东西和罕见的东西，它们起着象征作用，使整个花园多姿多彩。这部《阿卡迪亚》是一把重要的钥匙，能解开十六世纪晚期英国文化中创新与传统浓密交织之谜，但是迄今为止，它那精巧雕琢的强度和广度，足以使那些天生喜欢大自然的鬼斧神工而不喜欢正规园林艺术的现代读者望而生畏。

锡德尼的《阿卡迪亚》展示了伊丽莎白时代许多散文体小说所追求的那种矫饰风格。然而乔治·盖斯科因（George Gascoigne，约1534—1577）创作的《F. J. 先生奇遇记》（The Adventures of Master F. J.）则明显地展示了另一种截然不同的矫饰的叙事风格，该作品于一五七三年首次发表在作者的诗歌、散文和戏剧选集《百花集》（A Hundreth Sundrie Flowres）里。后来盖斯科因在编辑《乔治·盖斯科因诗集》（The Poesies of George Gascoigne，1575）时把经过删改而元气大伤的《F. J. 先生奇遇记》降格归入“野草”一类；他在诗集的前言里竭力声明他的小说纯属虚构，“因此没有影射或提到任何健在的人”。这篇序言的目的很可能是给已经很复杂的小说增添新的讽刺意味，并用新的形式强调小说的虚构性，因为某些刻板的读者尚未领会到这一特点。在《F. J. 先生奇遇记》最初一稿里，盖斯科因

虽然对他那个时代的性爱矫情进行了一般性的评论，并揭穿了高雅恋爱的装腔作势，但他的小说结构本身就暗示他本人同样是个细心的能工巧匠。F.J.的恋爱冒险是由G.T.及其朋友H.W.这两个中间叙事者讲述的。G.T.用自我贬低的口吻说他只不过是给读者讲述"无价值的历史"，但H.W.和G.T.巧妙编造的常常是喜剧性的三角恋爱故事则有力地反驳了G.T.的声明。

约翰·李利（John Lyly，约1554—1606）创作的《尤弗依斯：才智的胜利》（Euphues：The Triumph of Wyt，1578）里也描绘了三角恋爱关系，尽管远远不如《F. J. 先生奇遇记》里描写的三角恋爱关系有趣。《尤弗依斯：才智的胜利》情节简单，与其说李利以此试验叙事的玩笑性或审视礼貌和动机，不如说是以此作为传达精巧稳健文风的手段。从根本上讲，李利对说话的艺术比对讲故事的艺术更感兴趣。这部作品及其续集《尤弗依斯及其笔下的英格兰》（Euphues and his England，1580年出版，其时受人赞赏的《尤弗依斯：才智的胜利》已出到第四版）成为一种妙趣横生、风格高雅、修辞优美、学问丰富的"消遣读物"，"供所有的绅士阅读，更有必要让他们牢记"。李利向读者展现了各种人物典型（尤弗依斯——"极富天赋才能"，尤别勒斯——"好顾问"，菲勒特斯——"自私的人"），并通过结构完美的和观点截然不同的交谈把故事向前推进，犹如一场辩论。尽管这两本书都旨在宣传经验与才智结合的优点，但它们宣传的方法是让读者去面对道德的选择和理智的选择。李利作品中曾受到赞誉的句子，主要是由平行的对偶结构组成的，它们强调读者要理解相反的观念所产生的效果，和并列的极端所产生的效果。例如，尤别勒斯给尤弗依斯举了一连串例子，试图解释有什么样的危险在威胁着缺乏经验又

“向上爬的”有才智的人，他说：“细水晶比硬玉石裂得更快，最绿的山毛榉比最干的橡木烧得更快，最美的丝绸烂得最快，最甜的酒变成最酸的醋，疫病确实最大限度地感染最清秀的面庞，毛虫钻进最成熟的水果。最精巧的才智只要遇到一点诱惑就会走向邪恶，并最容易屈服于虚荣。”虽然在文体方面《尤弗依斯及其笔下的英格兰》的正式演说化程度不如阿谢姆的《教师》等论著那样高，但它也试图阐明那些论著里包含的教育思想。李利像阿斯克姆一样奉承伊丽莎白女王及其主要的侍臣们有学问，他甚至让痴迷的尤弗依斯在往那不勒斯写的回信里，把英格兰说成是“在我看来比天堂毫不逊色的地方（如果世界上可能存在类似的地方）”。然而它是个居住着清 ·色绅士的天堂，它的秩序是按照绅士的行为要求来维持的。

托马斯·纳什(Thomas Nashe, 1567—1601）的小说一般表现出他对贵族特权阶层的传统立场、价值观和权威缺乏信心。他像李利一样喜欢一种有学术性的、革新的、引经据典的、长于争辩的英语散文，并为这种散文的潜力惊叹不已；他又与李利不同，他热衷于一种有风险的精湛技巧，他玩弄一种文风以试验词汇的创新、爆发力和不连贯性所产生的效果。他允许他的叙事者们用恰当的方式表达自己，既适合他们的身分又适合他们陷入的常常是无可奈何的境地。纳什即便在直言自己的观点时也能转而使用狂欢式的语言，他在《纳什的素食》(Nashes Lenten Stuffe, 1599)里诙谐地赞颂鲱鱼时用的就是这种语言。例如，当他谈到英格兰大使请求奥斯曼帝国的苏丹(“君士坦丁堡的巨兽”)释放某些俘虏时，他以巧用旧词者的炫耀口气向读者们历数他引用的文献：“他是多么成功地说服了这个全人类最强硬的暴君、这个每小时都在折磨受难的《耶稣基督》的人、这个铲除《巴勒斯坦》的人；那些爱追根究底的人们，就让他们去研读《汇

编》吧，里面记载着先前列举的我们英格兰人作出的发现，让他们以此丰富自己的头脑吧。”另一方面，当他在言词放肆的论文《基督为耶路撒冷落泪》(Christs Teares over Jerusalem, 1593)里深思现代伦敦的罪恶时，他描绘了坟墓的恐怖景象：丧气的蟾蜍偷窃“光亮的牙齿”，并在“腐烂的眼睛流出的凝状物里繁殖后代”，与此同时，两个空洞的眼眶(“它们的半透明液体竟被如此惨用”)成了“带壳的蜗牛”住的房子。事实已证明，纳什的小说形式多样，结构松散，很难归类。《穷光蛋皮尔斯向魔鬼乞求》(Pierce Pennilesse his Supplication to the Divell, 1592)和《倒霉的旅行家，或杰克·威尔顿传》(The Unfortunate Traveller, or The Life of Jacke Wilton, 1594)一向被视为“新闻报导”的分支、流浪汉小说的前身和“现实主义”的试验品，这种看法当然是超越历史的。《穷光蛋皮尔斯向魔鬼乞求》写的是一个贫困的专业作家寻求资助的故事，小说采用讽刺议论文的形式抨击“我们时代的可悲状况”，这个时代迫使“艺术家”“向贪婪的人乞求施舍”。皮尔斯虽然绝望地哀叹贵族赞助制度的衰落，但他在同那些与他处境相同的绅士说话时似乎既为文学领域里出现了市场经济感到惋惜，又对一种必要的邪恶表示默许。皮尔斯是个对伊丽莎白女王时代不满的人，而不是遭到放逐的浪漫主义局外人，也不是与社会疏离的知识分子阶层的自喻代表；他支持现有的社会制度，但又因这个制度不能更直接地为他的利益服务而感到遗憾。《倒霉的旅行家，或杰克·威尔顿传》(该书第一版是题献给南安普顿伯爵的)在表述对统治阶级缺点的看法方面也同样持乐观态度。杰克·威尔顿在书里说，自己“至少是个绅士……是英国宫廷范围内的某种附属品，或从属于英格兰宫廷的侍从”；他讲述了自己以这种身分进行的冒险，回顾了“编年史上唯一真正的写作对象”、骑士精神的赞助者和军事行动的倡导者

亨利八世的统治(我们认识到亨利八世的大部分军事行动都是自我吹嘘的)。杰克生动多样的第一人称叙事,和他那基本没有奉承言词的描述,影响着读者对于礼仪和事件的看法。重要的不仅仅是杰克看见了什么,而是他是如何看见的。他用尖刻的语言把萨利伯爵描述的贵族马术比武者在佛罗伦萨赛事中的奇特不雅的表演“具体化”了;他怀着窥淫癖者的心情“透过我楼上房间的一个未封严的小洞观看一场疯狂的强奸”,他还特别精确地记录下在罗马执行的两次死刑的那些令人作呕的细节,而在讲之前他为解除疑虑而宣称:“我要讲短些,因为我相信我已经把所有的读者弄烦了。”

托马斯·德洛尼(Thomas Deloney,约1560—1600)创作的四部篇幅不长的畅销小说《纽伯里的杰克》(Jack of Newberie)、《高贵的行业》(The gentle craft)上、下篇和《雷丁的托马斯》(Thomas of Reading),都是在十六世纪的最后三年里出版的。每部小说的叙事者都是勤劳致富的工匠而不是绅士兼侍臣,表达了前者而不是后者的价值观。德洛尼是个歌谣作者,主要的歌谣作品描写了击败西班牙无敌舰队(Armada)的事件。他能够把民谣朴素直接的叙事风格加以改造,形成如他在《高贵的行业》上篇序言里对鞋匠讲话时描述的“一种别致朴实的文章……因为我们没有理由在这里谈论侍臣或学者”。《纽伯里的杰克》宣告了在“那位最高尚的、战无不胜的君王”亨利八世统治时期伯克郡一位织布工的坚强自立的美德,语言风格十分直率。这部小说的主人公是“一个贫穷的织布工,他的织机就是他的土地”。他给参加国王对苏格兰作战的五十名骑兵提供了白上衣和红帽子,以此炫耀自己的财富及对国王的忠诚,但他后来又骄傲地对亨利国王说,他本人是蚂蚁国王,企图抵挡带金色斑纹的懒惰的蝴蝶的进攻(毫无疑问,他是在讽刺宫廷里的绅士们)。

他用盛宴款待国王并让当地的儿童表演大型节目，给国王留下了深刻的印象，在这之后他婉言谢绝了国王给他的爵士封号，他宣称："荣誉和崇拜好比冥府里的忘川，能使喝过川水的人们忘记自己"。这种健忘似乎是一种邪恶，它把值得尊敬的杰克的生涯与陪伴国王的傲慢的枢机主教沃尔西的生涯截然分开；他们两人虽然都是从穷孩子奋斗过来的，但只有杰克一人成为传授那些真正具有社会价值的优良品质的人。德洛尼笔下的织布工、鞋匠和商人在某些方面可以被视为笛福、霍尔克罗夫特、迪斯累里、盖斯凯尔、萧伯纳笔下那些饶有自信的工匠和企业家的先驱；大概更有意义的是，德洛尼描绘的人物里没有一个社会革命者，也没有一个对都铎王朝时期英格兰等级森严的阶级制度构成威胁的人。

罗伯特·格林(Robert Greene, 1558—1592)创作的小说很明显是经过精心设计的，以便迎合更广大的读者。格林开始写作生涯时主要模仿李利的《尤弗依斯》的文风、主题和结构(例如1583年出版的《玛米利亚》〔Mamillia〕和1587年出版的《尤弗依斯对菲勒特斯的谴责》〔Euphues his Censure to Philautus〕)，后来他试着撰写传奇，把锡德尼的田园形式与希腊传奇的风格结合在一起；他还是个多产的小册子作者，他写的小册子都是关于下层社会生活和城市犯罪现象的(例如1588年出版的《欺骗勾当的著名发现》〔A Notable Discovery of Coosnage〕和同年出版的三本研究诈骗的生动小册子)，然而还是他的田园传奇《潘多斯托：时间的胜利》(Pandosto, The Triumph of Time, 1588)和《米纳丰》(Menaphon, 1589)对正在发展的散文体讲故事艺术产生了极大的影响。这两部小说都成功地把冒险、阴谋、灾难、伪装、厄运等成分以及相对快乐的结局融为一体；两部小说都对比了宫廷生活与乡村生活，并且都意味深长地写了不同阶级的人之

间的婚姻。事实证明，格林在《潘多斯托》里描述的命运突变、情绪变化以及悲剧成分与喜剧成分的对比，都对莎士比亚有极大的吸引力，使他后来以这部小说的情节为基础创作了剧本《冬天的故事》(约 1611)。莎士比亚在剧中安排了大团圆的结局，而格林则让他的第一女主人公(贝拉丽娅)在受审时死去，并且“用一种悲剧策略”——让潘多斯托国王自杀——来突然“结束”他的喜剧。格林在书中描写了国王因盛怒而失去理智，王后受审并承认自己的女儿是私生子等，在他看来，由于这部小说情节的各个成分里含有太多影射英格兰最近一段历史的痛苦因素，因此无法使故事按照常理向幸福的方面转化。

莎士比亚还利用了托马斯·洛奇(Thomas Lodge, 1558—1625)创作的最优秀的长篇小说《罗莎琳德：尤弗依斯的宝贵遗产》(Rosalynde, Euphues golden legacie)，从中挖掘出创作《皆大欢喜》一剧的素材。洛奇虽然从事过多种职业，当过水手、外科医生、翻译家、文学批评家和剧作家(他曾在 1594 年与格林合作写了剧本《反映伦敦和英格兰的一面镜子》〔A Looking Glasse for London and England〕)，但人们记得最清楚的还是他写了微妙的、观察细腻的田园传奇《罗莎琳德》(1590)，这并不仅仅是因为莎士比亚的剧是从这部小说衍生出来的。洛奇的其它小说则不够工整，且躁动不安，特别是他探索历史的小说(1591 年出版的《诺曼底公爵二世罗伯特》〔Robert Second Duke of Normandie〕)和描写异国风情的小说 (1596 年出版的《美洲的玛格丽特》〔A Margarite of America〕)；与此相比，《罗莎琳德》结构工整，而且平和宁静。正如这部小说的全名《罗莎琳德：尤弗依斯的宝贵遗产》所暗示，洛奇赞赏李利作品的范例，并把虚构的作家尤弗依斯所作的精辟道德论述加到小说人物的许多独白(即“冥思”)里。更为有效的是，洛奇还利用这些冥思来探索人

物的感情和动机，并用外在的形式把他们内心的辩论表现出来。他在小说里还穿插了一系列能展示人物激情和技艺的歌曲、十四行诗及牧歌，使文体丰富多彩。罗莎琳德和她的表妹阿林达、她的追求者罗萨德以及罗萨德的一度心情压抑的兄弟萨拉代恩一起来到阿登隐居，那里已经成了被废黜的国王盖利斯蒙德的避难所。阿登是一个平静的阿卡迪亚，住着许多有诗才的牧人，那里没有冬天，没有坏天气，也不受忘恩负义的人干扰；阿登的草坪上"覆盖着繁茂的植物"，树木枝叶伸展形成了圆形剧场，"有柠檬树和香橼树穿插其间"。这是一个花园，化了装的罗莎琳德在这里开始认识到"农民有自己的激情，正如所有的君王一样；乡村青年有自己的营生，也有自己的爱情；爱神潜伏在羊舍周围，正如潜伏在宫殿周围"。洛奇笔下的森林不像莎士比亚笔下的森林那样充满内在的矛盾和对比。与其相反，它代表一种理想的隐居地，脱离了尘世的嫉妒、仇恨和残忍。经过一段必要的隐居和休整之后，盖利斯蒙德国王和他的新骑士罗萨德和萨拉代恩把这里作为基地发动了军事战役，终于取得胜利并收复了失去的王国。

洛奇的《罗莎琳德》把爱情与政治、骑士精神与哲学糅合在一起，完善了锡德尼的《阿卡迪亚》对上述主题所作的较为细致的研究。然而从玛丽·罗斯夫人（Lady Mary Wroth，约1586—1640年以后）创作的《蒙哥马利伯爵夫人的女神乌拉尼亚》（The Countesse of Montgomeries Urania，1621）一书中有多种内在联系的叙事构思里，可以更直接地感受到锡德尼的《阿卡迪亚》的巨大影响。《蒙哥马利伯爵夫人的女神乌拉尼亚》的书名和开篇第一行，都表示了对它的著名范本《阿卡迪亚》的尊崇；该书的装饰华丽的扉页，通过特殊的设计来提醒读者注意其高雅的贵族渊源和文学渊源。几乎可以肯定地说，这部作品是英格兰女作

家出版的第一部小说，该书的扉页突出了作者的高贵头衔："作者：莱斯特伯爵诺布尔·罗伯特的女儿、久负盛名的菲利普·锡德尼爵士的近亲、最为人颂扬的已故的彭布罗克伯爵夫人的近亲玛丽·罗斯夫人阁下。"玛丽·罗斯以锡德尼的作品为基础进行创作，并给其增添了纯女性的视角。《蒙哥马利伯爵夫人的女神乌拉尼亚》虽然揭示了罗斯欣赏骑士礼仪、武士探险以及对人爱和神爱的高雅追求，但她实质上是个描写人物和创造话语的大师，是个坚决维护妇女人物尊严的作家。她的同代人可能会认为她的小说世界里包含了对詹姆斯一世宫廷人士的丑闻、性格、缺点以及宫中流行时尚的写照，这些写照未免有些过于精确过于无礼（这本书出版后不久罗斯就被迫停止销售）；但是对现代读者来说，她这部融传奇与现实主义为一体的作品对贵族社会藉以运行的日益过时的准则提出了质疑。罗斯把一个个故事和一段段叙述罗列起来，构成了一种表现不幸和愿望无法实现的模式：爱情给没有防备的人和易受伤害的人（特别是妇女）设下了陷阱，情妇被厌倦了的探险者抛弃，不忠诚的情人遭到唾弃，妻子受到爱嫉妒的丈夫的压迫。在该书第一卷里，潘菲利娅抱怨说，她一直"受到爱情的狂暴折磨"："假如我亵渎了他的名字，鄙视了他的权力或他的力量，那么我已经受到正义的谴责和惩罚了；但是邪恶的国王们，他们越看到臣民顺从就越践踏他们——这位征服一切的国王也是如此。啊，爱人，看看我吧，我的心就是你的猎物，我本人就是你的奴隶。那么你就可怜我吧。"《蒙哥马利伯爵夫人的女神乌拉尼亚》借鉴了中世纪的传奇，也借鉴了伊丽莎白时代作家改编那些传奇的方法；它还预示了（尽管是用生硬的方式）一种新型小说的诞生，这种小说摈弃了传统的和理想的求婚模式和感情实现的模式。

不列颠岛及更广阔的世界：历史学、地志学和地理学

虽然英格兰的宗教改革运动强调民族独立和成熟的民族性，但是这一运动在亨利八世和爱德华六世统治期间的进程却有一个显著的特点：在得到官方认可的情况下对后世人随便地称之为"民族遗产"的东西发起了攻击。许多个世纪流传下来的习俗、仪式、庆典和宗教语言无一不受到严格的改革。隐修院基金会受到压制，许多隐修院的建筑物被毁坏或陷于衰败状态，其图书馆的藏书则大批失散，通常与隐修院基金会有关的朝圣活动也受到压制。许多教堂遭到"清洗"，一些孤陋寡闻的打破传统信仰者出于有目的的热情把教堂里的许多圣像甚至世俗纪念物都"清洗"掉了。教会曾经是信仰和学问的主要赞助者和民族历史纪念物的保存者，现在却丧失了大部分财富和许多传统的教育资源。到了伊丽莎白女王统治时期，在遏制了破坏、清洗、试验的浪潮和罗马反动势力之后，产生了一种新的国家传统感。它虽然是一种渗透着主要是新教和世俗精神的传统，但是这种传统鼓舞了一代古文物收藏家，促使他们试图保护过去时代的证物，并将其编制成一幅带有公开宣传性质的连贯画卷，以反映英国民族的历史和发展。十七世纪晚期的古文物收藏家们找到了自愿的赞助人马修·帕克(Matthew Parker, 1504—1575)和伯利勋爵威廉·塞西尔(William Cecil, Lord Burghley, 1520—1598)，前者是伊丽莎白女王的首位坎特伯雷大主教，后者是女王的主要大臣。这两个赞助人都清楚地意识到，那些强调教会和国家发展的持续性的历史观点对政治都是有利的。他们两人也承认，有选择地公布关于不列颠岛上的罗马人、不列颠人、撒

克逊人、诺曼人以及金雀花王朝的历史资料，对伊丽莎白女王尚不坚定的宗教和政治妥协是个有力的支持。

一五三三年被亨利八世授予"王家古文物收藏家"崇高称号的约翰·利兰（John Leland, 约 1503—1552）就是这一历史学与地形学研究新流派的创始人。一五三六年至一五四二年间，利兰游历了英格兰和威尔士全境，力图从隐修院图书馆多年收藏的并正在迅速失传的记载中收集资料。他不仅急切地收集那些常常被人忽视的细节，而且自豪地宣称自己几乎遍访了王国的每一个海湾、河流、湖泊、山脉、山谷、沼泽、荒原、树林、城市、城堡、庄园主宅邸、隐修院和学院。他学问广博，阅历惊人，笔记丰富，但是他计划写的"这个国家的历史和古文物"却一直没有写出来。也许是由于他计划撰写的"史书"规模太大，或是由于这部书的写作将依据的历史记载不断受到威胁，利兰的精神受到刺激，于一五五〇年被宣布得了精神病。然而他留下的有关他的寻访旅程和研究成果的手稿成了极其珍贵的资料，他的伊丽莎白时代的学生们从中既汲取了灵感又取得了数据。他的手稿最终在一七一〇年至一七一二年间得以出版，全书共分九卷，书名为《约翰·利兰旅行日记》（The Itinerary of John Leland）。

利兰的学生中为首的当属具有开拓性的古文物学家约翰·斯托（John Stow, 1525—1605）和威廉·卡姆登（William Camden, 1551—1623）。卡姆登以他的老师为榜样，"漫步游历了"不列颠岛；职业裁缝斯托则集中研究一个有着他为之自豪的历史和传统的城市，即他的老家伦敦。斯托写的《伦敦概况：该城的起源、古代史、扩展、现代居住区及特性》（A Survey of London, Conteyning the Originall, Antiquity, Increase, Moderne estate and description of that City）于一五九八年首次出版，并于一六〇三年又出了增补版。该书第一版的开头一再肯定了伦敦光荣的古

代史:"鉴于世界上的主要城市罗马为宣扬自己的荣耀,将其起源追溯到众神和特洛伊人的后裔众英雄,伦敦这座名城为宣扬自己的更大的荣耀,也效仿罗马追溯到同样的起源。"在斯托看来,伦敦的名声在于其实际的历史而不是传奇性的历史。他关于这个现代城市如何起源的论述,建立在对公开的文字记载进行系统研究的基础上,以及自己和他人回忆往事的基础上。他记得在他年轻时"这个城市的善男信女们"常常走出来,向住在杭兹底持的木屋里的"卧床不起的穷人们"进行施舍,但他又补充说,这个地区现在成了剑桥大学马格达连学院的财产,那些木屋和慈善事业已不复存在。在详细记述一五六一年被闪电击坏的圣保罗大教堂那高达五百二十英尺的尖顶时,他突然加进一句有头无尾的话,谈及伦敦城及其主教未能重建这一久负盛名的尖顶:"设计制作了几个模型,但别的什么都没干,这是谁的过错,只有上帝知道;听说重建这一尖顶的款项已经筹集,并交到伦敦城主教埃德蒙·格林达尔手中。"这句含沙射影的话(在1603年的版本中已删除),可能是要跟具有令人无法容忍的清教倾向的格林达尔算账,因为格林达尔曾于一五六九年派他的助理牧师去窥探斯托的"摆满古代印刷的、非法的……荒唐的天主教旧书的"书房。然而,正如斯托的《伦敦概况》一再表明,历史学家们虽然可能找不到紧迫的理由去宽恕过去,但他们有重大的责任不忘过去。

威廉·卡姆登用拉丁文写的著名的不列颠和爱尔兰史籍《不列颠志》(Britannia sive ··· Angliae, Scotiae, Hiberniae ··· ex antiquitate ··· descriptio, 1587 年首次出版,1607 年出版增补后的第六版)在涵盖范围上比斯托的《伦敦概况》更为广阔。卡姆登的目的是既提供一部包括整个不列颠群岛的具有学术性"地志学"(集地理学、地形学、考古学内容为一体的历史概述),

也为欧洲读者提供说明不列颠特性的实例(因此他选择用拉丁语写作)。在《不列颠志》里,卡姆登始终申明不列颠的传统是有持续性的,同时又提醒读者注意欧洲的广阔背景,只有结合此背景才有可能恰当地研究不列颠史。他认为英格兰王朝的世袭相传和英格兰教会的使徒相传对于他的论题都很重要,他的论题是:这个岛国的各种机构都是从罗马人登陆前的时期开始不断地、有机地、独立地发展起来的。卡姆登在另外两部著作里补充和重申了这一论点,这两部著作是《伊丽莎白女王朝代的英格兰和爱尔兰编年史》(Annales Rerum Anglicarum et Hibernicarum regnante Elizabetha, 1615, 1625)和《不列颠志拾遗》(Remaines of a greater worke concerning Britaine, 1605),后者是用英语写的《不列颠志》补编,内容繁杂,笔调愉悦,曾多次重印。《不列颠志拾遗》一书的内容包罗万象,从对英语的起源与发展的研究,到姓名的派生及服装和钱币的历史,直至表现智慧的修辞和谚语范例。作者在书的开头就告诉读者,不列颠岛是"全世界最繁荣昌盛、最负有盛名的岛屿";它比其它国家都享有"荣誉和领先地位",因为它那"真正的基督教"的基础是首先由亚利马太人约瑟、西门·吉洛提斯,甚至由(他所认可的)使徒彼得和保罗奠定的。该岛的各位古代国王只从上帝那里得到王权,他们"不承认任何上司,不隶属于任何帝王或罗马教皇"。卡姆登笔下的伊丽莎白女王是个促进"上帝的和平"的人,既无愧于她的希伯来语姓氏,也无愧于她自己的座右铭"始终如一"。在字谜游戏一节里,卡姆登甚至欣然断言:把詹姆斯国王的全名 Charles James Stuart (查理·詹姆斯·斯图亚特)中的字母拆开重新组合成爱国主义的短语 Claims Arthurs seat(拥有亚瑟王的王位)是符合正义的。

类似的爱国主义自信也贯穿在拉斐尔·霍林谢德(Raphael

Holinshed，卒于1580年）写的两卷集《编年史》中（Chronicles，1577年出版，在他去世后经过增补于1586年至1587年间重新出版，共三卷）。拉斐尔·霍林谢德常常抄袭别人的文章，"他的"增补版文本只是半独创性的材料，他从早期历史学家的著作里借用的一系列资料以及同代历史学家撰写的文章为该书增色不少。尽管《编年史》是由许多作者撰写的，而且某些冒犯了伊丽莎白女王的书刊检查官的段落已被强行删除，但它仍有足够的权威性和持续的叙事生命力去吸引伊丽莎白时期和詹姆斯一世时期的大多数戏剧家把自己国家的历史事件搬上舞台。"霍林谢德"成了莎士比亚的一个特别重要的采石场，他从中汲取素材写成了两部关于金雀花王朝的四联剧，以及《约翰王》、《亨利八世》、《麦克白》、《李尔王》和《辛白林》。虽然莎士比亚对李尔王的不幸遭遇作了很大改动以适应自己对悲剧的特别偏好（在霍林谢德的史书中，李尔王既保持着清醒的理智又重新得到了王位），但在他创作的英语历史剧里他一般是忠实于史料的，认为这些史料记载了被社会认可的关于人物、动机和政治后果的意见。《编年史》中的约翰王是个受害者，深受"神职人员的傲慢和装出来的权威"之害；"极其不幸的"理查二世是个"贪图享乐而不愿处理公务和国家大事"的人（尽管莎士比亚有意无视以下说法："在那里纵欲和私通等卑劣的罪孽大肆流行，还有可恶的通奸，特别是国王本人"）。霍林谢德笔下的亨利五世是个完人（"一个领袖，好运从未拒绝光顾他，厄运也从未涉足过他……他的美德人人知晓，他的品质值得称颂"），而他笔下的理查三世则是个诡诈的蛇怪式人物（"他站着沉思时总要频频咬上唇或下唇……〔他学习时〕总要拨弄随身佩带的匕首，从套子里拉出插进，只拉到半截，从不全部拉出……他是个灵敏、多谋、机警的有风趣的人，喜欢伪装，善于掩饰自己"）。尽管《编年史》里记载的君

王们有各种反常的行为、道德的缺陷以及常见的玷污某些国王生涯的篡权罪,他们却卓有成效地代代相传直至世界末日的霹雳响起之时。作者认为英格兰和苏格兰有共同的国王统治史和命运史,尽管尚未共同拥有一个王朝。霍林谢德的几卷史书虽然是从狭隘的君王角度来观察历史,但如果说一方面它们承认民族历史和王室传统对证明都铎王朝和斯图亚特王朝政策的新重点是极其重要的,那么另一方面它们则把过去的历史处理成一系列人与人之间的矛盾冲突,这些冲突是戏剧性的,偶尔带有悲剧性,偶尔又假作感伤。

爱国热情和宣传热情并非只有那些认为现实是民族过去的隐含模式的有机发展的古文物研究家才具备。那些致力于将不列颠的影响范围扩大到西欧之外的没有什么学问的人,在论述中也强调神的意旨,强调历史按神意发展,强调不列颠的特殊命运。理查德·哈克卢特 (Richard Hakluyt, 1552—1616)在其著作《英格兰民族的重要航海、航行和发现》(Principal Navigations, Voiages, and Discoveries of the English Nation, 1589)里悉心收集了同时代的海员、商人、冒险者和探险家的证言并赞扬他们的成就,他的书使那些相对普通的人和很不平凡的人都有机会坦率自豪地发表言论 。一五九八年至一六〇〇年间,哈克卢特把他的集子扩充成三卷(书名中加上了重商主义的“贸易”一词)。一六二五年塞缪尔·帕切斯(Samuel Purchas, 约 1557—1626)出版了《哈克卢特遗著,或帕切斯的朝圣者记》(Hakluytus Posthumus, or Purchas his Pilgrimes, contayning a History of the World in Sea Voyages and Land Travell by Englishmen and others),这本书是对哈克卢特著作的增补,它的一部分是以哈克卢特生前搜集但没来得及发表的资料为基础的。塞缪尔·帕切斯是伦敦的一位教区牧师,他谨慎地选择了这一书名。他的英

雄人物和哈克卢特的一样，都是朝圣者，他们都寻求未来的前途而不是朝拜历史圣地。他们的世俗追求受到上帝的保佑和启发。哈克卢特和帕切斯笔下的探险家们所描述的航海历程都有风暴、热病、饥荒，以及肉体和灵魂的敌人袭击；正如作品的整个编辑结构所暗示，他们得到了回报，因为他们知道自己为了上帝的英格兰人的利益已经取得了重大的成就。海员们既受到异教徒的奴役又受到基督教徒的奴役，他们既因威胁了土著人的文化而受到坚定的土著人的威吓，又因拒绝接受西班牙宗教裁判所（"那骄奢淫逸的制度"）的原则而受到该法庭的威吓。英格兰旅行者们分别为一些见闻所吸引，他们谈到圣诞节那天俄国沙皇餐桌上的奢侈宴席（"给他们端上的饭菜都装在纯金器皿里，数量之多连餐桌都放不下了"），还谈到印度阿克巴皇帝的家庭（"正如可靠的报道所述，这位国王在亚格拉和法特普尔两地有1000头大象、30000匹马、1400头驯化鹿、800个妾；他有那么多雪豹、老虎、水牛、公鸡和老鹰，实属罕见"），还谈到贝宁国王所受到的"高度崇敬"（"其程度极高，假如我们把如此的崇敬献给我们的救世主基督的话，我们的头脑就会免遭许多灾难，这些灾难是因我们蔑视和亵渎基督而每日应遭的报应"）。在"旧世界"里，寻求贸易的机会是至关重要的；而在"新世界"里，至关重要的是夺取西班牙的金子，传播英格兰国教、建立有利的英格兰人定居点。哈克卢特和帕切斯笔下的经济朝圣者们时常偶遇到充满异国情调的和神奇的事物，他们的反应或是表示惊喜，或是表现出对异域文化毫不容忍，他们都设法表达自己心灵顿悟的重要性。

哈克卢特著作的叙事者中最老练的大概要算瓦尔特·雷利爵士（Sir Walter Ralegh，约1554—1618）。雷利是伊丽莎白女王的最有天赋也最傲慢武断的侍臣之一，他一直坚持在圭亚那建

立英格兰人定居点的主张，直到他的宫廷生涯悲惨结束之时（的确，他在缺乏事实根据的情况下强调那个“黄金国”的神奇，致使不妥协的亲西班牙的詹姆斯一世控告他犯叛国罪）。雷利在《辽阔富饶美丽的圭亚那帝国之发现》（The Discoverie of the Large, Rich and Beautiful Empire of Guiana，由哈克卢特出版）一书里强调他作为解放者来到了一个天堂般的国度。他告诉印第安酋长们，他代表的是比压迫他们的西班牙人要好的人们：“我让他们懂得，我是一个女王的仆人，这位女王是北方的大‘酋长’，也是个处女，她手下的‘酋长’比他们岛国的树木还要多；我说这位女王是西班牙人的敌人，反对西班牙人的暴政和压迫，并解救了周围所有受其压迫的国家，而且由于她已经把所有北部沿海国家从西班牙人的奴役下解放出来，于是派我来解放他们，目的同样是为了保卫圭亚那国不受侵略和征服。”雷利虽然是个热情傲慢的伊丽莎白拥护者，但又是个不大同情其都铎王朝继承人的臣民。他继续以同样的热情弘扬他的童贞女王的美德，和英格兰民族在神意指引下传播文明的事业。

雷利首次发表的散文集《关于复仇号与西班牙国王无敌舰队的亚速尔群岛之战真相的报导》（A Report of the Truth of the Fight About the Isles of the Azores ··· Betwixt the Revenge ··· and an Armada of the King of Spain, 1591）甚至能把勇敢而愚蠢的理查德·格伦维尔爵士（Sir Richard Grenville，约1541—1591）在与西班牙军队的小规模海战中遭到惨败一事稳妥地解释成不朽的英格兰精神的胜利。与此相反，雷利在作为叛国罪犯被囚禁在伦敦塔的漫长岁月里写下的巨著《世界史》（The History of the World, 1614），则是一部对失望和失败的长篇哀伤反思。虽然《世界史》的主要部分讲述古代世界众多帝国兴衰的负面特性，但雷利在《序言》里既深思英格兰的政治，又深思人

类的反复无常，他认为“人的生命之潮”“在转弯减弱之后依然流淌，不断落潮且水势减小，但永远不再奔流”。他不无苦涩地问道：“谁没看到世界上的国王和王子们都经历过什么样的劳苦，实施过什么样的图谋，承受过什么样的灾难，犯下过什么样的杀戮和暴行。”他提出这个问题是因为他手头掌握了大量的历史证明资料，还可能是因为他受到国王的刑罚（詹姆斯后来谴责《世界史》一书在“评价王子方面过于粗鲁无礼”）。雷利在《世界史》里以及在诗歌《我们的生命是什么》里利用了戏剧的隐喻（“我们都是……宗教方面的喜剧演员”，“上帝是我们所有悲剧的作者，他为我们写了剧本，给我们所有的人派定了将扮演的角色”）。无论是在广阔的历史背景下审视人生，还是由作品里的侍臣、航海家、冒险家以现身说法的形式冒险地演绎人生，人生都揭示了情况的多重变化。在人生的最后一幕里，死亡的不可避免也给它加上了一种悲剧性的庄重。

雷利、斯宾塞与伊丽莎白崇拜

据信是雷利写的四十多首抒情诗常常显示作者有意识地扮演一个角色，更确切地说，是扮演一系列角色，如正统的骑士恋人、宫廷诗人，或者是描写爱情、冒险和死亡的戏剧中的冒失的演员等。收在《世界史》一书中的许多古希腊罗马作家作品的片断译文以及雷利后期思考迫在眉睫的死亡的作品（《我们的生命是什么？》〔What is our Life?〕、《就连这也是时间》〔Even such is Time〕以及双韵体诗《在他去世前夜，烛火熄灭时》〔On the snuff of a candle, the night before he died〕），都加强了一个当代禁欲主义者的思想，他的精神支柱是他的学问和一种复兴基督教的愿望。例如令人不安的朝圣抒情诗《给我扇贝壳般的宁静吧》

(Give me my scallop shell of quiet,1604 年首次发表),他在诗中既想象这个世俗物体变成了神圣物体,又玩弄一些并非认真但引人注目的隐喻(“…… 然后去品尝那些蜜饯果品/在清澈的井水里/在甜蜜居住的地方。/由圣贤们用水晶桶提上来”)。在一首表面写爱情的诗歌里,雷利在独特的伊丽莎白月亮照耀下修改彼特拉克诗体的规则。月神狄安娜的“幽淡而无害的光辉”受到赞颂,因为它使人联想到童贞女王,这位女王的威严从她对忠心的仙女和骑士们施加的影响可以看出,她的永恒之美并不因月相的变化而枯萎。在雷利使用溢美之词登峰造极的时候,女王不仅仅是个被爱的人,还是个超凡的女人,是不可达到的理想,是不受人类终有一死规律影响的完人,是要求爱情和要求服务的女主人。伊丽莎白是“我心中亲爱的女皇”和“如此完美的圣贤”,但她在雷利根据民谣《当我从沃尔辛厄姆圣地走来》改写的诗中又是个没有出场的冷漠而贞洁的恋人。作者把这首诗设计成一个绝望的恋人与一个从沃尔辛厄姆的马利亚圣陵归来的朝圣者进行的对话,它把伊丽莎白既与天国的童贞女王圣母马利亚(在新教盛行的英格兰,人们对她已不那么崇拜了)相联系,又与一个距今遥远但永远年轻的女王般的“仙女”相联系,她“有时候亲自携我同行,/爱我像爱自己的孩子”。

雷利的一首有力的抒情诗《谎言》(The Lie)虽然带着痛苦喷涌而出,反对“像朽木”一样闪光的宫廷,但诗的主体还是公开支持被伊丽莎白的宣传家们视为理想的以女王为中心的宫廷文化。根据女王半官方的赞颂者们的虔诚想象,女王统治着一个体现着永恒完美思想的宫廷。她的人品必然被比作贞洁的月亮女神狄安娜和辛西娅的人品;她的统治必然被比作上帝应允的神赐正义和平之回归,那是在童贞的正义女神阿斯脱利亚(她在黄金时代末期就被调到天上成了室女星座)领导下实现的。从

非异教的角度来看，伊丽莎白女王的生日恰好是基督教庆祝圣母马利亚诞生的节日，这一事实被视为一种迹象，显示女王具有上帝赋予那位第二夏娃的美德和荣誉。伊丽莎白曾被她父亲的议会宣布为私生子，并于一五七〇年被罗马教皇正式逐出教会，有人扬言这样的女人当政隐含着政治上的弱点，然而通过重演精心策划的中世纪骑士盛典和准则，通过每年在女王登基日进行马上比武，女王被尊崇为传奇中的女王和荣誉的源泉，从而驳斥了那些人的观点。不仅仅是那些声言要看到一个永远年轻的仙女的诗人们忽视人类衰老的不可避免的进程，就连王室人士也是如此，一个王室委员会在一五六三年起草宣言，禁止继续绘制女王的肖像，直到逐步制定出得到认可的模式。这个模式就是通过一系列具有古代神圣风格的绘画形象来展现女王的风采，这些形象表现出一个雍容华贵但非个性化的人物，她超凡脱俗，就像一件镶满珠宝的帝国文物。

伊丽莎白以自我意识按照自己选择扮演的角色成功地塑造了自己，正如她忠实的侍臣雷利以自我意识成功地扮演了自己的角色那样。她作为文艺复兴时代一个精明、审慎、狡猾的政治家，欣然承认世俗偶像具有直接的影响。她接受宫廷诗人和那些思想得到认可的画家们的奉迎之作，其专心致志的程度与她自愿接受她的未婚侍女、化妆师、假发制作师和服装设计师的同样奉迎的艺术一样。她做作地、戏剧性地向她的人民表现自己，在场合需要的时候，她会慷慨陈词强调王室尊严，不露声色地进行威胁，作出美好的承诺，说尽甜言蜜语，在这些方面她真可谓大师。例如在一五六三年当议会为王位继承人纷争所困扰的时候，她以母亲的口吻让议员们放心："虽然我死后你们会有很多继母，但你们永远不会再有比我更自然的母亲，像我现在力图对你们所有的人做到的那样"。这位喜欢合时宜地标榜自己"嫁给

了”英格兰的女王，在自己的王朝行将结束之时对下议院宣称：“今后坐在我的宝座上的女王不会比我对国家更热情，不会比我对臣民更关心，也不会比我更愿意为你们的利益和安全拿自己的生命去冒险。虽然曾经有过并可能还会有许多更有势力和更有智慧的君王坐这个宝座，但是你们从来没有过也不会再有比我更细心更有爱心的君主。”她精心设计的最佳戏剧表演的最辉煌时刻，大概要算一五八八年她在蒂尔伯里穿着得体的服装对军队发表的讲话，当时西班牙无敌舰队正威胁着她的王国的海岸。伊丽莎白骑在马上，佩带着钢制胸铠，由一个头戴插白羽毛的头盔的侍从陪同。正如她在讲话中所说，她虽然知道自己仅仅有着“柔弱的女人之身”，但她有着“国王的心和胃，也就是英格兰国王的心和胃，我对帕尔马或西班牙，或欧洲的任何君王胆敢进犯我王国边境表示蔑视”。

伊丽莎白在一五八八年身穿甲胄谈吐自如的形象很可能促使埃德蒙·斯宾塞（Edmund Spenser，约 1552—1599）在长诗《仙后》（The Faerie Queene）里塑造了童贞女武士不列托玛的形象，那是他对伊丽莎白女王的诸多赞颂中最引人注目的一例。埃德蒙·斯宾塞虽然根据意大利诗人阿里奥斯托（Ariosto ）的《疯狂的罗兰》（Orlando Furioso）中一个类似的人物塑造了不列托玛，并根据维吉尔一首诗中人物的姓名为她命名，但他同时又急切地向读者们暗示，这里写的是一位积极地以战神马尔斯的姿态出现的真正不列颠女英雄。伊丽莎白的身影出现在《仙后》六大卷的每一卷里，给人印象极深。她就是本诗作者题赠（或不如说是“敬献”）的对象——“正大光明的女皇”；她就是诗中的格罗丽亚娜（Gloriana）——“仙国最伟大的光荣（Glorious）王后”，她是骑士精神的源泉、“美德与贞洁之花”、是斯宾塞描述的每一次骑士远征的最终聚焦点；她就是诗中贞洁的贝尔弗碧，在第二卷

里贝尔弗碧赶走了布拉嘎德其欧，在第四卷里又从科夫兰博手中解救了阿莫列特；最重要的是，在全诗向着作者预定的（但未能实现的）高潮发展时，伊丽莎白的品德引发了诗中关于主人公所追寻的“美德”的复杂论述。在一五九〇年（即伊丽莎白女王当政的第31年）出版的前三卷里，伊丽莎白作为国家元首和英格兰国教最高领导人的双重尊严受到赞颂，这是通过用寓言方式审视“圣洁”、“节制”和“贞洁”来实现的。一五九六年出版的后三卷讲述“友谊”、“正义”和“礼貌”等美德，而未完成的第七卷（只有两个所谓“变化诗章”）本来是计划表现“有恒”的，大概是要以此来反映女王本人的座右铭“始终如一”。

斯宾塞原来有一个庞大的计划，要把这部作品写成涵盖面很广的十二卷长诗，叙述一些骑士和具有骑士精神的贵妇在庆祝一年一度的格罗丽亚娜节的十二天里进行的冒险，每一卷都要讲述“几次冒险”；这一计划在作者于一五八九年一月致雷利的信里已有概述，这封信已作为该诗的序言发表。格罗丽亚娜将被描写成“我们王国里最优秀最光荣的人”；而那位当时健在的伊丽莎白女王的许多美德也将“暗含”在那些虚构的追寻仙后宫廷的男女英雄的思想言行之中。斯宾塞对雷利强调，他的诗属于古代诗人荷马和维吉尔以及后来的意大利诗人阿里奥斯托和塔索（Tasso, 1544—1595）开创的长篇叙事诗传统。维吉尔的《埃涅阿斯纪》开头的战斗性诗行在斯宾塞的《仙后》第一章里得到呼应，斯宾塞像维吉尔一样决心通过重提神话中的“特洛伊”的过去向读者暗示：一种现代的政治性殖民将被视为合法。他笔下的不列托玛是“勇敢的特洛伊人的后裔高贵的布立吞人”的后代；在第二卷第十章里，居央爵士发现了有关“仙国古代情况”的书卷并被其中一大段关于格罗丽亚娜的王室称号如何从其祖先布鲁特斯演变而来的历史所吸引。居央读完后“兴高采烈”，

满怀爱国激情发出感叹:"亲爱的祖国啊,回忆你的往事/以及那永久的纽带,对你的养子来说/该是多么亲切"。斯宾塞暗示读者,可以按照一种普遍接受的思想体系来解释他的诗,正如古人解释《埃涅阿斯纪》一样。人们认为"优秀的领袖和具有美德的人"埃涅阿斯就是奥古斯都;那么伊丽莎白也可以被视为仙后,是一代代仙国骑士,又是一位浪迹天涯的英雄的后代,这位英雄就是"正大光明的"亚瑟王,他的冒险奇遇像一条线贯串在各个故事之中。

除了维吉尔的影响之外,对斯宾塞创作《仙后》有更深远影响的是阿里奥斯托的《疯狂的罗兰》(完稿于 1532 年,1591 年由约翰·哈林顿爵士译成英语,给读者以深刻印象)和塔索的《被解放的耶路撒冷》(Gerusalemme Liberata, 1580, 1581; 1594 年由理查德·卡鲁将其中一部分译成英语)。斯宾塞模仿这两部作品(他读过意大利语文本)中的短语、动词句型和骑士形象,还直接借用了其中的人物、冲突以及事件,这种兼收并蓄的做法很可能会被文艺复兴时期的读者视为值得称道的融会贯通的范例。阿里奥斯托和塔索的时常离题的冗长诗篇,歌颂多年前在意大利发生的复兴骑士精神,或可能是再造骑士精神的运动。两位诗人的题材都源于他们对北欧亚瑟王传奇的传统,及与其相关的骑士行为准则的浓厚兴趣,这种兴趣是他们在弗拉拉城服务于埃斯特家族宫廷时产生的。虽然斯宾塞有可能摈弃了阿里奥斯托的诗中关于查理曼反对萨拉森人的战役的具体典故,也摈弃了塔索的长篇叙事诗中有关第一次十字军东征的背景,但是他将证明自己和那两位诗人一样受到中世纪骑士传奇的主题、准则和景物描写的影响,尽管他在诗中故意不提具体的时间和地点。

虽然斯宾塞主要是从文艺复兴的观点回顾过去,而且以意

大利的现代诗歌为典范，但他的寓言手法以及语言显示出他更直接地受到本国文学传统的影响。斯宾塞这部作品中的“隐晦的比喻”要求读者们特别注意不同层次的意义和解释，注意扩展的隐喻、相对简单的比较和复杂的修辞排比，正如阅读难懂的英格兰中世纪文学寓言一样。阅读《仙后》时，读者就必须既对字面意义作出反应，又对一系列寓言意义（历史的、道德的、神秘的、社会政治的）作出反应。斯宾塞的人物经常面临道德的选择和进退维谷的境地，他的读者们也同样，既需要解析他的隐喻，又需要区分各种可能的“意义”。这部长诗的读者们应该以各自不同的观点去理解比喻的隐晦性，从而参与评价的过程，这对阅读该诗的有趣经历来说是至关重要的。

斯宾塞多次承认乔叟作品的先例对他颇有影响（他不仅在第一卷里参照乔叟《众鸟之会》里的一段描写了森林里的树木，而且在第六卷的第三章里直接提及那首诗），这表明他完全了解这位中世纪主要寓言作家的写作方法。被感激地誉为“纯正英语的源泉”和“诗歌的纯净本源”的乔叟对斯宾塞的文风也产生了重要的影响。虽然斯宾塞清醒地意识到十五世纪以来英语发生了变化，但他本人的诗歌语言既不是旧语言的翻版也不完全是现代语言。他的诗歌语言是一种造作的语言，其作用是吸引读者注意他的诗歌的精妙技巧。它虽然通过使用经常是古老的术语、预报性的形容词和陈腐的比喻使人回想起传奇，但它也提醒读者们注意它叙述的故事具有反自然主义的趋向。当斯宾塞把乔叟的英语描述为“纯正的”英语时，他也暗示了自己的高雅正规的表达方式的性质，这种方式既避免使用浮华的现代新词，又避免使用口语的和日常的词汇。斯宾塞这部长诗中想象出来的世界虽然没有具体的地点，只不过是一片饱受野兽和巨人摧残的失去宁静的偏僻荒野，但是他的语言却在尽力肯定一种历

史的充实感和一种实实在在的传统。在第三卷第一章里他哀叹骑士美德的衰落，这段挽歌虽然几乎完全模仿阿里奥斯托的一个诗节，但它很庄重，全然没有原作的讽刺性词意转折：

啊，在那古老的年代里，宝剑有
　重要的用途，它是正义的奴仆；
　它不用于恶意伤人或争斗犯罪，
　而只用于赞扬，并证明男性的力量，
　那个军人团体习惯于战斗：
　荣誉就是胜利应得的报酬，
　战败的人也不会受到蔑视；
　让后世羡慕那种高尚的用途吧，
以避免邪恶的仇恨，和残忍的自负。

斯宾塞的英语风格尽管有历史化和矫揉造作的缺点，但它将对一些十八、十九世纪的诗人产生深远的影响，那些诗人或努力逃避新古典主义批评家们提倡的拉丁语规范和迂回的表现手法，或力图试验自己的写作技巧，以对抗一个以诗节形式和独特的"诗歌"语言著称的大师的写作技巧。

《仙后》中富于想象的绘画风格对另一些人也有特殊的吸引力，那些人是透过由浪漫派、拉斐尔前派和新哥特派的偏见磨制的镜片来回顾这部作品的。时至今日，一切认为这部作品写于文艺复兴时期之前的错误观点都趋向于歪曲如下的事实：《仙后》肯定出自国际文艺复兴运动的一位艺术家之手。斯宾塞的长篇叙事诗把新与旧、异教与基督教、复兴的罗马传统与遗留的哥特传统、田园诗与宫廷诗等诸多成分结合搀杂调和在一起，又使之相互对照。正如意大利艺术家曼特尼亚（Andrea Mantegna，约 1431—1506）或波提切利（Sandro Botticelli，约

1445—1510)的寓意性油画或提香(Titian,约 1487—1576)为埃斯特家族和西班牙国王菲利普二世创作的"诗意画"一样,斯宾塞的诗歌包容了古典主义哲学与圣经故事、对神学理论的激进阐释与顽固保守的神话创作、开玩笑的轻薄话与生硬的学术典故等多种成分。犹如十六世纪最后二三十年间一些爱出风头的雄心勃勃的英国贵族家庭为显示自己而兴建的巨大的伊丽莎白式乡间别墅(例如朗利特府第 1568—1580、沃拉顿府第 1580—1588、哈德威克府第 1590—1597),《仙后》通过布局规整、展示有序、结构上相互参照的上下文详细叙述了宫廷典礼和贵族欢宴的背景。斯宾塞在诗中把对房屋、花园和盛大庆典的描述摆在突出的位置,其目的很可能是用它们来反映文艺复兴时期的绘画风格和建筑风格。他把建筑物和园林艺术描绘得既精确又富象征意义,而他对未开发的森林、灌木丛、平原和草原的描述则不那么清晰(尽管不乏象征意义)。例如,第二卷里阿克拉西亚的"幸福之宫"是"一个由现世最优秀的人挑选的地方/它用艺术手段再现了大自然的神工";它的大门是"可仰慕的智者的作品",它的门廊是"用罕见的方法"建造的。第三卷第十一章里,毕季尼的房子里挂着"许多壮美的壁挂",即"用金线和丝线编织的壁毯",上面绣着众神的"美丽的头像"。第四卷第十章里,斯卡达莫描述"维纳斯神庙"稳固地

……坐落在一个坚实的岛上,
使那里的一切充满最罕见的欢乐,
它有自然屏障环绕以防敌人入侵,
使任何人都不能靠前,更无法进入,
除了一条通道,它确实已被准备好。
那是一座大桥,按优秀的风格建造,
有奇特的托梁和雕琢精美的悬饰,

还有带游廊的拱形桥身，它矗立在
宏伟壮观的仿多立斯式桥柱之上。

斯宾塞描写的景色一般是笼统的，而他笔下的建筑物则都是立体的、具有空间感的想象物，他的正规花园都是有序的，并且是按照装饰图形种植的。虽然每一处景物都是骑士们旅居、遭遇诱惑、消遣或康复的场所，但是每一处景物也都有助于巩固这首长诗的寓言基础。

然而把斯宾塞说成是一个纯粹歌颂秩序、稳固和静态平衡的诗人实际上是对他的误解。他一方面把王室统治的原则、名门望族的血缘和“庸人后裔与贵族后裔之间/的极大区别”（第二卷第四章）理想化，另一方面他又认为自己生活的时代的政治状况存在腐败的迹象。在第五卷里，现代世界的发展“从他指定的源头的第一点开始/已经出了故障，/而且一旦出错便每况愈下”。前三卷所表达的充满信心的乐观主义与后三卷表达的一切都在崩溃的感觉确实有着明显的区别。例如，在第六卷末尾，那只用“肮脏的语言”诋毁人类，并“使许多人无端遭到批评”的肆虐的“叫嚣怪兽”，暂时被卡利道爵士驯服了。然而在结尾的几个诗节里，这怪兽竟变得“那么巨大那么强壮，/它叫嚣着撕咬所有与他抗争的人，/虽然他们值得批评或并未犯罪”，这时它又逃跑了，并用一般现在时态发出威胁。虽然怪兽可能仅仅体现了“诋毁”精神，但他对格罗丽亚娜宫廷的未被玷污的理想构成了威胁，也对杜埃萨、阿奇马格或阿克拉西亚已经实施的巧计构成威胁。再有，在“变化诗章“里，格罗丽亚娜的永恒统治，连同她那表面上看来永远不会消逝的美貌，都受到不可阻挡的变化力量的挑战。

无论是历史还是长诗中描写的完美的世俗王国的形象都不可能保持一成不变。从某种意义上讲，《仙后》的寓言结构和词

汇结构当中存在的诸多矛盾，似乎最终要求得到与该诗所表现的和谐及其暗示的完美同等重要的地位。有些评论家一直力图从斯宾塞对爱尔兰状况的日益不安中，寻找能解释他为什么对腐败怀有忧患意识的说法(他曾任爱尔兰总督的秘书，并且是芒斯特地方的英格兰人定居点的“负责人”之一，但在1598年奥尼尔家族反叛期间，他的乡间别墅遭到抢劫，他也突然被驱逐)。尽管他的《爱尔兰现状之我见》(View of the Present State of Ireland, 1633年出版的遗作)宣告了现代英格兰的统治制度、社会和机构比爱尔兰人的宗族忠诚旧模式更为优越，但它也暗示帝国并不理解其他民族，这是他那个时代里“文明的”欧洲殖民者的典型态度(对于1902年写作的W. B.叶芝来说，斯宾塞“始终描绘不出爱尔兰风光的真实面貌……也始终不了解住在他周围的那些人，不了解正在改变他周围的一切的那些历史事件”)。不屈的、封建的、反叛的爱尔兰，很有可能对任何把想象中的旧时骑士制度的美德继续理想化的思想提出了挑战，但是英格兰的年事已高的伊丽莎白女王的宫廷，也有可能是使斯宾塞不安的根源所在。斯宾塞早在大约十六世纪七十年代后期模仿乔叟风格创作的双韵体讽刺诗《活现法，或赫伯老太婆的故事》(Prosopopoia, or Mother Hubberds Tale)里，就对宫廷礼仪的“流行样式”、装腔作势和“反复无常”表示出一种老派人的厌恶。然而斯宾塞在成功地出版了《仙后》的前三卷之后曾在友善的罗利赞助之下重访伦敦。他在回到爱尔兰后写的寓言田园诗《科林·克劳茨重返家园》(Colin Clouts come home again, 1595)里非常清楚地表达了他对这次访问作出的反应。虽然科林这位热恋的诗人过分称赞伟大的“牧羊女，那高尚的辛西娅”(又一个影射伊丽莎白女王的处女形象)的“皎洁无瑕的存在”，虽然他仰慕辛西娅的美貌、权利、宽容和神性，但当有人问他为什么要离开这样

一个由完人统治的宫廷时，他被迫承认在访问期间目睹了许多"罪行"：

那里每个人都用敌意和争斗，
力图排挤别人使其名誉扫地，
以抬高自己：他很快爬了上去，
这种人最善于使用骗人的智谋，
稍加变化，并发明出最好的诡计，
双方都用卑鄙的谎言和伪证，
去诽谤别人深受崇敬的名字。

这就是"叫嚣怪兽"的文化，而不是亚瑟王时代温文尔雅的文化，在这种可怕文化的影响下，就连贞洁智慧的辛西娅似乎也动摇了，并作出了错误的判断。

十六世纪晚期的韵文

有些读者受到浪漫主义以后的时代偏爱抒情诗的影响，他们认为斯宾塞创作规模宏大的长篇叙事诗《仙后》似乎分散了他的精力，他本来是可以写下大量风格各异的韵文的，如果他当初那样选择的话。然而正如《情诗集》(Amoretti，1595 年印行)中第三十四首十四行诗所示，斯宾塞本人的看法正好相反。他宣告："我不能否认，我犯了大错，/对那位最神圣的女皇，我所敬畏的人"，他以这种方式为自己"没能完成她的《仙后》"向女王道歉，而不是向诗神缪斯道歉。后来他在《情诗集》的第八十首诗里说，促使他写下这些诗的恋爱事件和这些诗的创作本身是"愉快的……游戏"，是他回到更高的创作任务之前的一次"呼吸新鲜空气"的机会。如果说斯宾塞于一五七九年左右开始创作这

部长篇叙事诗的话(从道理上讲有可能),那么他似乎有可能认为他的其它形式的诗歌创作是在他构思《仙后》之后对他的干扰,使他未能适宜地完成那项任务。他的早期作品,特别是组成《牧人月历》(The Shepheardes Calender, 1579 年出版)的十二首牧歌,说明诗人正在试验维吉尔的田园诗创作原则和多种多样的格律、题材和声音(其中有十首采用对话形式)。然而正是《情诗集》的八十九首诗歌,以及合刊于该集中的婚姻赞美诗《婚礼颂》(Epithalamion),最清楚地显示了斯宾塞的抒情诗的特点。这些十四行诗没有把情妇视为不可企及的完美形象,而是视为一个反映了(有时遮蔽了)其神圣造物主的荣光的人物,从而切实地重新调整了彼特拉克模式。这些十四行诗记载了从一年的春天到第二年的大斋期和复活节之间的时光(第 48 首诗以直接对复活的基督说话开头,以对爱人的虔诚提示结尾:"爱是上帝教给我们的一课书")。从某种意义上讲,我们可以认为《婚礼颂》是对《情诗集》所描述的求婚的最高赞颂。这首诗再现了一个婚礼的仪式和庆典,尽管这个基督教庆典中不乏异教色彩,诗中模仿了《雅歌》("醒来吧,我的爱人,醒来吧;因为时间已到")和《诗篇》("为我的爱人敞开庙宇大门吧")。《婚礼颂》有二十四个十八行诗节,每一诗节都以稍加变化的相同叠句结尾,它追溯了这对新人从夏日拂晓到夜间完婚的过程。它既为欢乐无度而高兴(宴会上人们把酒喷洒到四面墙壁上,"为的是让它们出汗,让它们也喝得醉醺醺"),又为与此相对比的庄重礼仪而欢欣(小妖帕克和"其它邪恶的精灵"受魔力感召离开了新人的婚床,这婚床受到月神辛西娅的贞洁照耀,还受到天国里司"婚姻法"的保护神朱诺的祝福)。斯宾塞的另一首婚姻颂歌《祝婚曲》(Prothalamion, 1596)是为伍斯特伯爵的两个女儿结婚而写的,语气更为正式更为公开。它描写这两位贵族新娘沿着两岸有仙女守

护的泰晤士河旅行到达"欢乐的伦敦",以此纪念这一旅程;但是在描写首都的某些风光时,它也不失时机地表达了作者对"昔日的痛苦"的哀怨,并向埃塞克斯伯爵奉迎地致意(也许是希望得到补偿)。

斯宾塞的诗歌成就涉及范围很广,在某些重要的方面代表了十六世纪晚期诗人的更为宏大的创作雄心,也代表了他们不拘一格试验英语韵文创作的普遍决心。虽然十六世纪最后二三十年的诗歌常常有过分自信的民族主义特点,并热衷于用英语确立一种复杂的哲学语言和政治语言,但世人更经常看重的则是一种强烈的、属于锡德尼以后的时代的抒情冲动所取得的诸多小规模成功。"让别人去歌颂武士游侠吧,/用古老的腔调和过时的词语",塞缪尔·丹尼尔(Samuel Daniel, 1563—1619)在他的诗集《迪莉娅》(Delia)的第四十六首十四行诗中如是说,他显然指的是《仙后》,"但是我必须歌唱你和那双美丽的眼睛"。在塞缪尔·丹尼尔看来,可仿效的英语诗人是锡德尼而不是斯宾塞。十四行诗集《迪莉娅》中有约二十八首,曾于一五九一年作为《阿斯特罗菲与斯苔拉》的一个版本的附录出版过。一年后全部五十五首诗以单行本出版,集内有一封致玛丽·锡德尼的信件作为题赠词,信中言过其实地称赞菲利普·锡德尼的范例。但是尽管有锡德尼的先例,尽管丹尼尔明显地借鉴了彼特拉克和最近的意大利和法国十四行诗作者的作品,但丹尼尔诗歌的最大特点,却是对英语节奏的潜在丰富性和对英语话语在诗歌里的体现表示强烈的欣喜(他在 1603 年出版了《为韵辩护》〔A Defence of Ryme〕,写作目的之一,是为了驳斥那些鼓励创作古典式无韵诗的"毫无价值的修辞学的强制规则")。他在十四行诗里经常重复一些词语,偶尔还用一首诗的最后一行作为另一首诗的开头一行,以此作为压缩意义或提供另一层意义的手段。

丹尼尔还巧用别出心裁的口语措辞和智力型措辞。在第三十一首诗里，"飞跑的'时光'"插着"用飞逝的钟点做的羽毛"；在第三十三首里，冬天"把雪下在你金色的头发上"，第四十五首的开头呼唤"能制服烦恼的睡神，它是黑夜的儿子，/是死亡的兄弟，生在沉静的黑暗里"。他最引人注目的十四行诗里，有几首把古希腊罗马传奇中的情景改编成现代事例：皮格马利翁把"自己的全部痛苦"雕刻在"一块石头上"，可是这位现代诗人却不得不使用迪莉娅的燧石（第 13 首）；诗人历数纳西塞斯和海厄辛斯的命运，来说明迪莉娅的自我中心思想（第 29 首）；诗人把自己比作在水中挣扎的勒安得耳，恳求海洛把他从波涛里救出（第 38 首）；在第三十九首里，诗人把自己的脸形容为"一卷绝望的书"，比喻成"描写我的悲痛的哀伤作品《伊利亚特》"。在第四十三首里，丹尼尔力图使自己摆脱失恋造成的惶惑忧愁，他以爱国主义热情把思绪转向生育了他的情妇的不列颠岛。战胜了西班牙无敌舰队的"美丽的阿尔比恩①"现在是"北方的荣光"，并温情脉脉地成了"海神尼普顿的恋人，被他搂进胸怀：/他把她与世界分开以示珍爱，/留她在身边，保护她免遭伤害"。这一爱国主义的迫切需要，后来转化为诗歌创作中对民族历史、命运和特性的关心。丹尼尔的八卷本《约克家族与兰开斯特家族的内战史》（The Civil Wars between the two houses of Lancaster and York, 1596 至 1690 年间出版），既以诗节形式探索都铎王朝之前英格兰事务的危机（有那么多他的同代人常常从这方面汲取政治教益），又以古罗马历史学家的方法研究历史人物。丹尼尔的宫廷生涯也是很成功的，他是宫廷诗人，又是剧作者，曾为声名显赫

① 阿尔比恩（Albion），指英格兰或不列颠，源出希腊人和罗马人对该地的称呼。

值得奉承的詹姆斯国王写了几部适度奉承的假面剧。

迈克尔·德雷顿(Michael Drayton, 1563—1631)在他的系列十四行诗集《爱迪亚》(Idea,最后一稿出版于1619年)里回忆了许多政治发展情况,这些发展标志着从十六世纪向十七世纪过渡的经常是动荡的时期,也标志着从伊丽莎白女王统治时期日益衰落的乐观主义向一个新王朝的挑战过渡的时期:

我从初恋时就常常回忆起
那些动荡年代的风云变幻,
世事如何凭借不可抗拒的威力,
出人意料地运行,按照命运的意愿:
最后,我的眼睛惊诧地看到
埃塞克斯伯爵惨败、蒂龙伯爵获安宁,
那高龄女王悄然寿终正寝,
当今国王登位,我国与西班牙媾和平,
我们与荷兰人终于断绝关系;
世界就是如此运转,并将旋转不停:
但是我对我的女神始终如一;
无论盲目的命运如何转动眩晕的车轮:
  尽管苍天大地都证实对我不忠,
  我对你依然坚贞到最终。

德雷顿虽然用彼特拉克的陈词滥调欣慰地结束了这首诗,但诗中记载了一系列的分裂、反叛,以及那些曾决定了当时英格兰的内政外交政策和爱尔兰政策的修正措施。一系列对应的分裂和修正,决定了德雷顿的读者如何接受他的作品。他一向蔑视那些绅士诗人们,“他们的韵文被带进卧室,存进柜子,只能借助手抄本来传播”。大概因为他本人出身相对卑微,他向世人证明他

决心靠不断重新安排、重新思考、重新改写自己不断增多的韵文来赢得公众的赞誉。《爱迪亚》于一五九四年首次出版时名为《爱迪亚的镜子》,这首诗在后来的二十五年间经过了系统的删改和增补。它记录了恋人之间的关系,这种关系的特点不是远隔千里的爱慕而是破裂、离去、争吵和抗议。第三十一首诗以冷淡的谈话开头("既然没有办法,那么来吧,让我们亲吻后分离,/我从来没有这样做过");而第三十三首则使用了与爱神厄洛斯作战的比喻("停战吧,我温柔的爱神,这是此刻我渴望说的话,/我想这些战争已进行了很长时间,/无论你还是我都不可能尽占上风")。诗人在这首诗的另一处展示了他与这位"温柔的"厄洛斯 进行了智斗。在他最引人注目的诗歌中有一首(发表在1599年的修订本里)描述"心境极好"的爱神扮演浪子的角色,它邀请诗人的五官参加"隆重的宴会",然后用从眼泪蒸馏出来的酒款待它们;在宴会高潮时分,喝醉酒的厄洛斯"扮演了一个炫耀自己的恶棍角色",他像亚历山大大帝那样杀死了"他亲爱的朋友,我慈善的最忠诚的心"。在第二十五首诗里他一再对爱神说他恨他("我愿意让你知道这一点");在第二十九首里,他和爱神就像小酒馆里谈吐机智的人一样用谚语斗嘴,但是最后什么都没有学到("我们如此对抗了一会儿,/然后就分手,来时是傻瓜,走时还是傻瓜")。

《爱迪亚》开头的一首诗(题为《致读者》)力图向那位读者暗示如何理解德雷顿的"书":他说他的诗歌是"我心灵的真实形象/永远在运动,仍然渴望变革";他的诗神是"正统的纯英格兰种,/不能长久地接受一种时尚"。到了这部十四行诗集的最后修改版于一六一九年出版时,德雷顿已发表了许多形式多样、题材各异的作品,充分显示他具有那位多变的诗神所要求的各种才能。他 的《牧人花环》(The Shepheards Garland, 1593, 1606

和 1619 年修改)采用斯宾塞田园诗风格的"牧歌"形式尽情地赞颂伊丽莎白女王(《牧歌三》),并忘情地哀悼锡德尼(《牧歌四》);一五九五年出版的《安第米恩与菲比》(Endimion and Phoebe, 1606 年改写为《月球上的人》〔The man on the Moone〕)试用了奥维德的神话形式;《皮尔斯·加维斯顿》(Pierce Gaveston, 约1593)、《玛蒂尔达》(Matilda, 1594),以及《诺曼底公爵罗伯特》(Robert Duke of Normandie, 1596)和一五九六年出版的颇有分量的作品《莫蒂默利阿多斯》(Mortimeriados)所讲述的"传说"都试图表现民族历史题材。《莫蒂默利阿多斯》写爱德华二世统治时期的动乱,后来作者又加以增补使其更像史诗,并仿效阿里奥斯托的风格将原来的七行诗节改造成"八行体",增补后的集子于一六〇三年出版,易名为《男爵之战》(The Barons Warres)。德雷顿决心从中世纪和近代英国史里挖掘出有教益的题材,这一点也明显地体现在一六〇六年出版的更具大国沙文主义色彩的《颂歌》(Od es)中的两首诗里,一首是赞扬新殖民事业的《致向弗吉尼亚的远航》(To the Virginian Voyage)("你们勇敢的英雄们,/无愧于祖国的英名,/继续追求那种荣誉,/出发,踏上征服之旅"),另一首是著名的《致威尔士—不列颠人,及他们的竖琴,他的阿让库尔歌谣》(To the Cambro-Britans, and their harpe, his ballad of Agincourt,"当我们扬帆远征,/去法国一路顺风")。如果说上述《颂歌》中的两首诗已经预示了后来维多利亚时代晚期帝国歌谣的意味,那么《英格兰英雄书简》(Englands Heroicall Epistles, 1597)则偶尔预示了后来为早期的浪漫派画家所喜爱,并为图索德夫人制蜡像所模仿的那种化妆静止造型的风格;《英格兰英雄诗简》是由历史上的著名情人之间据说写过的十二对诗歌体书简组成的,以奥维德的《列女志》(Heroides)为样板。德雷顿的爱国壮志在由洋洋三万行组成的

《多福集》(Poly-Olbion)里达到高潮，这是一部研究英格兰和威尔士地形的宏大诗作，分为两部，分别于一六一二年和一六二二年出版。该集标题中的“Olbion”与“Albion ”(阿尔比恩)是双关语，整个标题从希腊语翻译过来是“多福”的意思。这部作品分为三十首“歌”，德雷顿在这些歌里以卡姆登撰写地方志的热情审视不列颠岛(他借用了卡姆登的研究成果)。在这个岛上，河流里满是鱼群，山谷里长满玉米，牧人和仙女出没山间。它那常常是传奇性的凯尔特人的基石上叠盖着罗马人、撒克逊人和诺曼人的肥沃土壤，并被许多河流灌溉，每一条河都有各自的监护仙女。在这部题献给詹姆斯国王的长子威尔士亲王亨利(Henry, Prince of Wales)的《多福集》里，总有发现石刻布道词的情景；而且由于斯图亚特王朝有模仿亚瑟王朝的传统，该集力求从所有的历史先例中发现当今善行的证据。

与德雷顿的许多作品表现出的固执己见、热情洋溢和民族主义情感相比较，布鲁克勋爵一世富尔克·格雷维尔(Fulke Greville, first Lord Brooke, 1554—1628)的诗歌属于德雷顿说的“被带进卧室”的那种，他的诗过于隐秘，甚至沮丧。生前几乎没有出版过作品的格雷维尔在为自己写的墓志铭里清楚地说明他希望后代人如何记念他：“伊丽莎白女王之仆从、詹姆斯国王之顾问、菲利普·锡德尼爵士之朋友。罪孽的战利品。”格雷维尔与锡德尼的友谊，以及他对锡德尼的深切崇敬，不仅必然促使他写出过分赞扬这位正直的朋友的传记，而且必然促使他在《菲利普·锡德尼爵士的生平》(Life of Sir Philip Sidney)一书中说出一些谴责伊丽莎白的统治的话，和谴责詹姆斯国王宫廷的道德卑劣的话。锡德尼的宗教见解及其作品《阿斯特罗菲与斯苔拉》的范例也有助于格雷维尔确定自己诗歌的主题和模式。他去世后才出版的杂集《西莉卡》(Caelica, 作为《博学高雅作品选》〔Certaine

Learned and Elegant Workes]的一部分于1633年印行)中的早期抒情诗,看起来已于十六世纪八十年代在锡德尼家族的圈子里流传;后期的诗歌则可能创作于十七世纪初期。然而从总体上看,集子里的一百零九首抒情诗(其中41首是十四行诗)以激进的观点重新审视锡德尼诗歌的范例,并为其注入独特的理智的真诚和一种逐渐增长的加尔文主义的忧郁。阿斯特罗菲对远在天边的斯苔拉一个恋人说话,是在系列十四行诗的叙事发展范围内进行的,而格雷维尔的恋人则把自己的情感力量和理智力量聚集于多种情况和多个情妇(名叫西莉卡、迈拉、辛西娅),并把任意安排的十四行诗与其它的抒情诗形式交织在一起。正如他在第一首诗里描写的,爱情可能是"一切深思熟虑的心灵的怡悦",可是在杂集的前一部分,他从始至终反复讲述世界、个人和人际关系短暂而不稳定的思想。他在第七首诗里承认,尽管世界永远在运转,而且只有亲爱的迈拉是一成不变的,但就连她的眼神里也反映出"一切变化之末日"。在第十八首诗里他承认西莉卡发现他易变,但他反过来又把这个罪名扣到西莉卡头上,说她被变化的思想和鄙视的思想 所主宰。在第三十首里,作者大胆地把迈拉的多变与古罗马不断变化的政府制度相提并论,这首十四行诗在结尾时思考罗马和迈拉通过"扮演多种角色"终于失去了自己"统领的技艺"。把这些表面的爱情诗歌与后来的关于人类一切壮志已被腐蚀的宗教冥思联系在一起的,是作者反复强调的思想:唯一不变的现实是存在着一个严峻的、不苟言笑的、评判世事的上帝。在第八十七首里,当格雷维尔深思死亡的不可改变性时,他也为人类在一位完美无罪的创造者的宝座前尴尬地暴露出脆弱的本质而感到苦恼:

当人类欲望之光作为人的生命,
在他的世俗灯笼的托座里燃烧,

这一切荣光必然化为灰烬，
整个一代人必然变成腐朽；
　那些惟恐会终结的美好愿望！
　实在无望求生，只好改变模样。

但是当这条生命逃离他的躯壳，
到永恒之镜前观照自我形象时，
（镜中时光确已终结，思想把死者控告，
未来的一切与过去的一切融合一体）；
　活着的人问生前未曾想过死的人，
　他究竟是怎样停止呼吸。

这首诗表现了一个人在想到自己将永远死去时感到不寒而栗的恐惧心情，这种心情从某种程度上讲，是长期受宗教剧中理念控制的影响而产生的。格雷维尔曾与他的情妇们争论并代表她们争论，而在结尾时他则在最后评判一切世事的法官上帝的法庭面前辩论人类状况的美好。在第九十八首诗里，他看见自己“沉湎于……人类的堕落”，只有靠上帝的宽恕才得以从“这罪孽的深渊，这地狱般的坟墓”中解脱出来；在第九十九首里，他被绑在一个“精神十字架”上接受惩罚，只有基督的牺牲才能把他解救下来；在第一〇九首里，他指望有一个“冥冥中的上帝”来救赎“你那有形的教会（指全体有缺点的信徒们）的/肉欲的、无法满足的巨大子宫”，使其免遭亚当和夏娃堕落的后果。如果说格雷维尔像约翰·多恩一样，试图通过使用表达神学定义的内在矛盾的隐喻来对抗上帝，那么在晚期的一些诗里（最著名的是第102首，“毒蛇，即罪孽，通过展示人类的肉欲、/幻象和梦幻来引诱人去做/愚蠢的事……”），他则像弥尔顿一样，试图探究亚当和夏娃堕落的基督教神话里的诸多中心论题、矛盾，以及甚至是合乎

理性的荒谬之处。

格雷维尔关于君主制、人世学问和战争的专题诗歌或“记事”篇幅冗长，略显平庸无奇，它们继续了用韵文进行思考的过程。约翰·戴维斯爵士(Sir John Davies, 1569—1626)用十四行诗体写的关于人性和关于灵魂永生的沉思录《汝应自知》(Nosce Teipsum, 1599)也有类似的说教特点。然而戴维斯被人们怀念，主要是因为他在《管弦乐队，或舞蹈之诗》(Orchestra Or a Poeme of Dauncing, 1596)中创造性地探讨了舞蹈的意义。这首诗宣称，是求婚者安梯纳斯为了“求得女王与其跳舞”而对帕涅洛帕女王发表的妙论，该诗把正规舞蹈的精心设计的动作与神灵创造的大自然的节奏和模式联系起来。开始跳舞的时候安梯纳斯一再强调：“使世界生长起来的第一批物种/火、气、土、水，在大自然的强劲国王/爱神的劝导下，真地同意/放弃他们最初的纷争”。该诗强调地球秩序的规律与和谐，反映了宇宙的有序与谐调：

你看地球是怎样快速地旋转着，
正因如此旋转，才得到地球之名：
在它的大书里可找到许多规则，
对这门新艺术，确有清楚的说明：
你的眼睛东看西看忙个不停，
　快速眨动，不能只瞥见一个东西，
　但它像在跳舞，如果你看得仔细。

这首诗带领我们去浏览十六世纪宫廷舞蹈(活泼轻快的双人舞、科兰托舞、拉伏尔塔舞)的舞步、旋转和跳跃，它们显然不同于荷马时代的舞步；正如许多二十世纪早期的舞蹈理论家一样，这首诗试图把玄学的、自然的、神话的、道德的、礼仪的论述交织在一

起，通过这种手段来说明编舞者的艺术。

戴维斯的《管弦乐队》自始至终表现了作者对宇宙和谐与世俗和睦的关心，我们应该结合文艺复兴晚期日益决定欧洲宫廷声誉的那些仪式、正规娱乐和假面剧的背景来恰当地理解这种关心。音乐、舞蹈和歌曲在宣告一个统治阶级的文化地位方面起了重要的作用，无论是通过雇佣专业演员和作曲家，例如诗琴弹奏家约翰·道兰德(John Downland, 1563—1626)，还是通过侍臣本人的积极参与(他们中有些人给道兰德提供了抒情诗)。集诗人、诗歌评论家、乐师和医生于一身的托马斯·坎皮恩(Thomas Campion, 1567—1620)写了一百五十首抒情诗，其中多首附有他本人谱写的器乐曲。坎皮恩在十七世纪初始年间又成了特别著名的作曲家，专为宫廷和有影响的贵族家庭谱写假面剧。一六一二年詹姆斯国王的儿子亨利·弗雷德里克去世时，坎皮恩出版了一首挽歌，向一位特别多才多艺的艺术赞助人致敬，这位赞助人在舞台上和舞场里是技艺娴熟的表演者，正如他在比武场上的表现一样(“宫廷和音乐召唤他时，他立即放下武器，/由于他生来适合奏响爱情的警笛，/他在和声中讲话，在地上蹦跳，/比调节过的声音还要谐调”)。然而坎皮恩本人驾驭旋律和节奏使其达到协调的能力最明显地表现在他创作的感情强烈、构思精巧的抒情诗里，这些抒情诗收集在一六〇一年至一六一七年间出版的五卷集《歌曲集》(Books of Airs)里。这些歌曲不仅表现了一位乐师藉以欣喜感悟音域、变奏和反复的敏锐听力，而且在很大程度上实现了坎皮恩用英语再现古罗马诗人卡图卢斯(Catullus, 约前 84—约前 54)和提布卢斯(Tibullus, 约前 48—前 19)的拉丁文抒情诗效果的决心(他翻译了卡图卢斯的诗《我最可爱的莱斯比亚，让我们活着相爱吧》〔My sweetest Lesbia, let us lire and love〕，获得很大成功)。虽然坎皮恩在《英

语诗歌艺术见解》(Observations in the Art of English Poesie, 1602)中争辩说，使用多种韵律比使用“粗俗的、造作的押韵方法”更为重要，虽然《来吧，玫瑰色面颊的劳拉》(Rose-cheekt Lawra, come)一诗说明他敏锐地掌握了以音节的延续为基础的韵律分析法，但他的绝大部分抒情诗显示他掌握了韵脚和多种诗段形式。坎皮恩改编许多传统色情诗歌的娴熟技巧，以及他对“明亮”、“太阳”、“光线”、“闪烁”一类词的偏爱，有时起到掩盖忧郁情思的作用，这种忧郁的情思隐藏在阴影里，在宫廷恋人经常出入的洒满阳光的花园及树丛范围之外。他有时能以玩世不恭的态度用抒情诗来暗示：鄙夷和死亡都能刺痛人心：

当你必须回到地下阴影中的家园，
　你到达后，便成了受爱戴的新客人，
美丽的精灵们把你团团围在中间，
　白艾欧普、快活的海伦及其同伴们，
要听你讲故事，讲你的爱情如何死去，
用流利的语言，它的音乐能震动地狱：

然后你能不能再讲宴会上的狂欢，
　讲可爱的年轻人戴面具痛饮作乐，
再讲骑士们的竞赛和伟大的挑战，
　以及为你的美貌取得的一切成果。
你讲完别人为你创造的这些荣耀，
然后讲，啊，讲讲你是如何把我杀掉。

坎皮恩的作品尽管有些纤巧，但它们不仅证明了伊丽莎白女王和詹姆斯国王统治时期英格兰世俗音乐的复杂和成熟，而且证实了近代英语作为一种抒发情感的恰当媒介已经发展到成熟

阶段。

作为非戏剧诗人的马洛和莎士比亚

克里斯托弗·马洛(Chiristopher Marlowe, 1564—1593)创作的诗歌《深情的牧羊人致恋人》("来和我一起生活,作我的爱人吧,/我们将证明一切都是欢乐"),可能是伊丽莎白时期的抒情诗中最脍炙人口的一首。马洛本人在《马耳他的犹太人》(The Jew of Malta)第四幕里一面向观众点头挤眼,一面引用了这首诗;在《温莎的风流娘儿们》第三幕里,休·艾文斯爵士唱了该诗中的一段;雷利写了一首与该诗相呼应的诗《仙女们回答牧羊人》(The Nimphs reply to the Sheepheard),而多恩的诗歌《诱饵》(The Bait)则是模仿该诗写成的,也是许多同类模仿诗中最著名的一首。然而现存的马洛全部韵文(他在世时没有一首是以他的名字发表的)表明,他的诗歌创作志向不在于抒情诗而在于其它方面。他在剑桥大学上学时就把奥维德的《挽诗》译成英语双韵体诗,这部译作质量良莠不齐,常有漫不经心的即兴手笔。后来在写作生涯的某个时候他转向另一位拉丁语诗人,他把西班牙诗人卢卡(Lucan ,39—65)的《内战记》(De Bello Civili)第一卷译成英语的无韵五音步诗(该遗作发表于 1600 年),他显然同情这位诗人的修辞和怒气。这部叙述凯撒与庞培之战的作品以强调内战造成的惨痛后果开头,它显然引起了英格兰人的兴趣,因为都铎王朝的宣传家们时常提醒英格兰注意其开国初期的内战所造成的动乱。这位《帖木儿大帝》(Tamburlaine)的作者也无疑被卢卡诗中描绘的鲁莽的凯撒形象所吸引,凯撒在渡过鲁比孔河时宣告:"就在这里,就在这里……/和平终止了;受到玷污的法律也在这里终止,/联盟与盟约也因此终止;命运啊,

我追随你。”

尽管马洛的译作《卢肯著作第一卷》(Lucans First Booke)偶尔闪射出光彩，但他在非戏剧诗歌方面取得的最切实的成就仍是未完成的八百一十八行诗歌《海洛与勒安得耳》(Hero and Leander)。这部诗作出版于一五九八年，全诗分两部，由乔治·查普曼(George Chapman)续写了四个“诗章”才将其完成，此结尾有些乏味。马洛又一次转向奥维德，从其著作中寻找灵感，尽管他还阅读了五世纪希腊诗人缪萨厄斯(Musaeus)写的关于海洛与勒安得耳命运的叙事诗的拉丁语译本。然而马洛诗中的语气、情欲描写和讽刺描述绝对有自己的风格。作者在讲这两个恋人会面、拥抱和别离的故事时，表现出一种饶有趣味的冷漠，这种冷漠系统地削弱了他们所处情境中出现大悲剧的任何暗示。马洛笔下的海洛一本正经，精心着装，“年轻的阿波罗神为了得到她的头发而追求她”，而她却被矛盾地描述为“维纳斯的修女”；马洛笔下的毛发繁多的勒安得耳具有一种女性美，它能使“最粗鲁的农民为之倾倒”，使一般男人断言：“他是穿着男人衣服的女郎。”这种性别的暧昧既用来确定“悲剧”的性质，又用来确定该诗总的典故框架。维纳斯的圣殿里装饰着许多神像，它们是“千姿百态的众神，/正在恣意胡闹，强奸，乱伦”，这些行为有的是在异性间进行的，有的则是在同性间进行的。当勒安得耳赤身露体游过地狱之海时，海神尼普顿误以为他是朱庇特的娈童伽倪墨得斯，于是在浪花里拥抱了他：

> 他拍他的丰满面颊，玩他的长发，
> 还放肆地微笑，把爱恋之情表达。
> 他注视他的双臂，当它们舒展
> 一次次划水，他总要溜进其间，
> 偷偷吻他一下，然后出来舞蹈，

在他转身时，投去淫荡的一瞟，
扔给他鲜艳的玩具，引他注意，
然后潜入水中，就在那里窥视
他的胸膛、他的臀部以及四肢，
然后再浮上来，紧跟着他游弋，
并谈情说爱。

在这里海神和这位青年都缺乏应有的悲剧性尊严。溺水的威胁与性骚扰混为一谈，神圣的爱情被淡化成水中调情。就连勒安得耳的辩白："你受骗了，我不是女人，我不是"，听起来也像"虚假的真理"的丁零响声，而不像十分严肃的洪亮和弦。

威廉·莎士比亚(William Shakespeare, 1564—1616)创作的《维纳斯与阿都尼》(Venus and Adonis, 1593)像《海洛与勒安得耳》一样引用了奥维德作品的典故，使用了讽刺手法，也饶有风趣地表现了对众神缺乏虔敬的态度。虽然莎士比亚可能不如马洛，没有阅读过那么多希腊文学和拉丁语文学，虽然他没有上过大学，缺少这一社会地位和学术声望的标志，但他的这首诗显示他正在用他的一个对手制订的标准衡量自己，此人既是他公众舞台上的对手，又是创作新古典主义叙事诗这一更属于私人领域的对手。《维纳斯与阿都尼》醒目地题赠给被许多人追求的单身汉南安普顿伯爵亨利·赖奥塞斯利(Henry Wriothesley, Earl of Southampton, 1573—1624)，这首诗描述一个成熟的、"单相思的"女神追求一个不顺从的青年男子。当我们在诗的开头黎明时分第一次见到这对恋人时，维纳斯已经扑向她的猎物；她一手牵着马，另一只胳膊挟着她一直关注着的目标——那个不情愿的年轻人，"只见他又红脸，又撅嘴，老那么心硬，/似木石无灵，不懂什么叫男女风情。/她脸又红，心又热，似一团炭火，熊熊融融，/他脸也红，心却冷，只羞似霞烘，严如霜凝"。莎士比

亚在确立了红与白、热与冷、火与冰的对比后接着又加以发挥。当这位胸部丰满的女神用力搂住阿都尼的脖子，把他拽倒在自己身上时，这第一次会面达到了十分荒谬的高潮，可是当阿都尼从她身边逃走去继续他年轻时就喜欢的打猎活动时，这首诗在喜剧与悲剧之间进行了调整，最后突然转向血腥的结局。这位爱神时时想着她对阿都尼发出的死亡威胁，清楚地意识到爱恋与失落、占有与分离、快乐与痛苦的矛盾。当她看见阿都尼那凝血的尸体时，她在痛苦中仍像过去追求他时那样故作姿态。她起先像只蜗牛在痛苦中退缩；然后“她只哑然无声地伤悼，像癫子一样悲痛”；最后当她述说自己的痛苦时，她创造了一个关于阿都尼致命的拥抱的色情想象：

但是这个狰狞龌龊、嘴如刺猬的野猪，
却老把眼睛瞅着地上，到处寻找坟墓。
阿都尼秀美的好皮囊，它永无法目睹。
你若不信，请看他要怎样迎接阿都尼：
　如果他能看见他的脸，那我决深信不疑，
　它就一定想要吻他，而因吻他把他害死。

不错，不错，阿都尼就这样叫它害死：
原先他用尖枪，朝着野猪刺去之时，
野猪并没想要在他身上磨牙砺齿。
它只想用接吻的方式，把他来阻止，
　哪知多情的野猪刚把嘴往他腰上一触，
　就不知不觉，把牙扎到他那柔软的鼠蹊。①

① 张谷若译，见《莎士比亚全集》（六卷本）第六卷，人民文学出版社 1994 年版。

当维纳斯怀着爱意引申阐述猪的“生死”思想时，她承认：“我的牙若长得和野猪一样，/那我早就要因为吻他而叫他把命丧。”

莎士比亚在《维纳斯与阿都尼》的题献辞中对南安普顿伯爵承诺要“竭尽勤恳微力”创作的作品大概就是一五九四年出版的《鲁克丽丝》(Lucrece)，它比《维纳斯与阿都尼》要隐晦得多，也更富于传统的“悲剧性”。《维纳斯与阿都尼》对比了一个被动的男性的性行为与一个主动的女性的性行为，而《鲁克丽丝》则重述了塔昆国王的儿子、淫荡的塞克斯特斯·塔昆涅斯，强奸一位富有美德的罗马贵妇的旨在教育人的故事。正如莎士比亚在这首诗前面附加的故事梗概里提醒读者注意的那样，公众对这一事件的反应起了很大作用，致使塔昆家族被放逐，使罗马政府从君主制改为共和制。如此说来，这部作品和题材都要求“严肃性”。虽然强奸者、受害者和强奸案本身是以戏剧性的方式表现的，但这首诗比《维纳斯与阿都尼》更依赖正式的独白、呆板的演说和修辞得体的怨诉。作者从塔昆策划袭击讲到其阴谋得逞，又讲到鲁克丽丝的堪称范例的自尽，在叙事之间作者有意插入一些分析人物的动机、痛苦和爱情的段落及有关这些的隐喻。

鲁克丽丝对遭强暴作出的坚决反应遵循了高尚的罗马风范，即在危险面前强调个人的人格完整。她在雄辩地谴责了害她的人之后自尽身亡。然而《情女的哀怨》(A Lover's Complaint)中那个没有姓名的女叙事者发出的哀怨所遵循的不是罗马的范例，而是中世纪后期和都铎王朝时期的“哀怨”传统，她的哀怨与鲁克丽丝的哀怨同样表现出尊严。这首诗作为莎士比亚《十四行诗集》(Sonnets)的附录于一六〇九年出版，它表现一个戴草帽的农村姑娘的忏悔，她开始认识到“(她过去的情人的)各种引诱方式”。她一直被他的爱情表白、他的礼物、他的“深思熟虑的十四行诗”，特别是他的眼泪所欺骗；现在这位被抛

弃了的姑娘在痛苦中把情人送给她的爱情信物和他的信件的碎片扔进河里。从一层意义上讲，她十分像苔丝狄蒙娜唱的“杨柳歌”(song of willow)中的“可怜的人儿”；从另一层意义上讲，她是有自杀倾向的奥菲莉娅的原型。更重要的是，莎士比亚最初的读者们可能会看出，作者把这首诗放在《十四行诗集》的结尾处是反映了丹尼尔一五九二年出版的诗集《迪莉娅》的结构，该集中附有《罗莎蒙德的哀怨》(The Complaint of Rosamond)一诗，叙述亨利二世的情妇“美丽的罗莎蒙德”被诱奸后香消玉陨的故事。《情女的哀怨》也可看作是《十四行诗集》的特别苦涩的尾声，它描写的痛苦的两性关系与后几首最引人注目的十四行诗对于困惑、挫折、性背叛以及诱奸的关注是相互呼应的。

人们一般认为莎士比亚《十四行诗集》的一百五十四首诗可以明显地分为三大类。前一百二十六首是写给一个“俊美的青年”的；后二十六首涉及与“黑发女郎”新建立的联系；最后两首奇特地使用了爱神丘比特的故事和他如何失去他的“火炬”(象征阴茎的)的故事，但对其性爱主题加以变化，使其变得新奇。这三大类诗并没有明显的区分标志，各类都包括几个组(例如第1至17首鼓励那青年结婚，而第76至86首表现作者因受到他的对手、另一个诗人的威胁而感到不安)。在后来的诗里，这位叙事者与那位青年以及黑发女郎之间的暧昧关系具有感情上的三角恋爱性质，正如第一百四十四首所示，叙事者在这种三角恋爱关系中不仅因被“安慰与绝望两个爱人”爱恋而感到痛苦，而且由于自己既爱那青年又爱显然诱奸了那青年的黑发女郎而倍感痛苦。尽管这些后面的诗歌表现了作者创作动机上的困惑和感情上的动荡，但它们也提醒读者，《十四行诗集》中诗篇的整体顺序既不是自传式的排列，也看不出叙事发展的线索。虽然有关“黑发女郎”的诗歌明显地包含一系列混乱的反应和变换的视

角，但是写给那位青年的那些表面上吹捧的诗歌，也应被视为与两性有关而且偶尔对爱情的语言和感觉进行质疑。莎士比亚既重新整理了彼特拉克的规则又将其打乱。第二十一首诗（“我的诗神并不像那一位诗神，/只知道用脂粉涂抹她的诗句”）和第一百三十首（“我情妇的眼睛一点不像太阳”）分别写给一个男人和一个女人，作者在这两首诗里对描写人类之美的古老夸张词语进行定性和质疑。在另一些诗里作者夸张赞誉的对象从早期十四行诗系列中的“情妇”转移到一位“情郎”。这个“可爱的男孩”被比作夏日，这首诗是很有名的（第 18 首）；诗人所深情热爱的暧昧的“情郎兼情妇”有一张女人的脸，“由造化亲手塑就”（第 20 首）；他是“我爱情的至尊”，作者是他的使臣；他是诗神，他“灌注给我的诗/以你自己温馨的题材”（第 38 首），而且用“比门第还要豪华……比财富还要丰裕，比艳妆还要光彩”的爱使这位卑微的诗人变得高尚（第 91 首）。第五十四首认为诗歌能升华真理，第五十五首自豪地宣称：“没有云石或王公们金的墓碑/能够和我这些强劲的诗比寿”，第八十一首宣布他的名字“将从这诗里得到永生”，我们既不知道这个青年的名字，也不知道他究竟是什么模样。

然而时间和死亡出没在前一百二十六首诗里，在第十二首（“当我数着壁上报时的自鸣钟”）里诗人把人类单方面制定的测量时间的方法与生物钟的测量方法相联系，然后几乎在绝望中求助于生育，将其视为抵御死亡的唯一方法。然而在非常有节制的第六十四首中，作者不得不结合由个人的、政治的和地理的变化不断造成的压力来确定爱情本身的意义：

当我眼见前代的富丽和豪华
被时光的手毫不留情地磨灭；
当巍巍的塔我眼见沦为瓦片，

连不朽的铜也不免一场浩劫；
当我眼见那欲壑难填的大海
一步一步把岸上的疆土侵蚀，
汪洋的水又渐渐被陆地覆盖，
失既变成了得，得又变成了失；
当我看见这一切扰攘和废兴，
或者连废兴一旦也化为乌有；
毁灭便教我再三这样地反省：
时光终要跑来把我的爱带走。
哦，多么致命的思想！它只能够
哭着去把那刻刻怕失去的占有。①

在第二十九和第三十首诗里，虽然诗人深知那青年爱他，而且这种信心有可能给他以强烈的快乐并驱散他的忧郁，虽然他们两人之间的相互追求，可能随之产生振奋的感觉和富有诗意的必胜信念，但他们之间的关系始终是纯洁的，不牵涉性欲。与马洛激动地想象出的赤身露体的勒安得耳形象相比，莎士比亚笔下的青年仍然保持着纯粹的美感，正如他因没有姓名而具有美感一样。然而正如许多这些早期十四行诗所示，对于人类至美和人类团结的一切希望都被许多不稳定的因素和许多疑虑撕裂了，并间接地被负罪和不安的阴影所笼罩(在第 94 首里百合花腐烂了，第 109 至 122 首对虚假和谣言表示忧虑，第 118 至 120 首特别使用了药丹和疾病的隐喻)。第一百二十九首叙述一种不具体的但令人痛苦难忘的精神不安，在诗中不安全感、性关系的易受侵犯以及自我怨恨以不寻常的力量迸发出来。古老的理

① 梁宗岱译，见《莎士比亚全集》(六卷本)第六卷，人民文学出版社 1994 年版。

想化的爱情现在已经被一股厌恶的潮流冲走了：

> 把精力消耗在耻辱的沙漠里，
> 就是色欲在行动；而在行动前，
> 色欲赌假咒、嗜血、好杀、满身是
> 罪恶、凶残、粗野、不可靠、走极端；
> …… ①

正如这首诗歌所示，莎士比亚的《十四行诗集》不仅仅是修改了诗歌的创作规则，然后抛弃了十六世纪九十年代的系列十四行诗的宫廷性质或繁琐的神话典故。它们以新的韵律活力在跳动，它们探索一种新的感情范畴，它们努力掌握一种新的语言的含义，它们在严格的十四行结构之内上演了新的戏剧。更重要的是，它们显示：造成并毁损人类乐观情绪的过错既不在于群星，也不在于某个特定的可望不可即的星宿，而是在于我们自己。

十六世纪九十年代的戏剧舞台：基德与马洛

有一种流传很广的偏见至少从十八世纪中期以来一直占统治地位，那就是认为伊丽莎白时期的文学是由戏剧主宰的，但那些受过教育的莎士比亚的同代人大概不会同意这种偏见。尽管那个时代的小说被后几代的读者和评论家们系统地贬低，尽管由于人们偏爱抒情韵文的倾向掩盖了对那个时期诗歌的看法，但那个时期的戏剧家的作品长期以来一直被视为在某种程度上反映了莎士比亚的荣耀，他的剧作不断享有读者，被欣然上演并

① 梁宗岱译，见《莎士比亚全集》（六卷本）第六卷，人民文学出版社 1994 年版。

受到很大赞誉。在伊丽莎白时期和詹姆斯一世时期，对于有幸第一次看到在伦敦上演的或可能由伦敦剧团到外省巡回上演的戏剧的那些富有的观众来说，莎士比亚本人一定是众多戏剧家中的一位有天才的大都会戏剧家，而他的戏剧事业与他的对手们的戏剧事业一样，可能仅仅被视为一种消遣而不是高级艺术。当时出版的供家庭学习或个人休闲阅读的剧本，有时是非法出版物的盗版，或是根据剧组演员的粗略回忆笨拙地拼凑而成的，例如一六〇三年的“粗制滥造的”《哈姆雷特》四开版本。在大多数情况下，已出版的剧本的扉页上写的是演出该剧的剧团名称，而不是作者的名字。莎士比亚是个相对多产的剧作家，他写了许多叙事诗准备在十六世纪九十年代初期出版，并可能授权在一六〇九年出版他的《十四行诗集》。他当时很可能力图保护与他有联系的剧团的权益，只准许那些剧团使用他的大多数剧本。他的第一部对开本著作在他去世后由号称“国王的供奉”剧团的两位“演员兼股权人”同事于一六二三年出版，该集包括三十六部话剧，其中有十八部是第一次印刷。本·琼生在一六一六年大胆地印行了自己的诗歌、话剧和假面剧，出版了《作品集》(Works)，他煞费苦心地说明他的剧本将被视为严肃文学，并说明可上演的作品与可阅读的作品一样值得传播和受到赞扬。然而当托马斯·伯德利爵士(Sir Thomas Bodley, 1545—1613)于一六〇二年在牛津大学成立图书馆时，坚决主张图书馆不应该收藏那种他称之为“消遣书籍和废物”(指“年鉴、剧本和宣言”)的没有长期保存价值的东西。正如伯德利似乎承认的那样，现代戏剧既受欢迎又生命短暂。它还可能分散学者的精力，使其不能按时代的要求去做更有成效的事情。

然而在十六世纪的伦敦，在那些不大有同情心的市长的控制之外，城市剧场已经开始确立自己的地位，成为大都会流行文

化的一个重要部分，在国际上得到了承认。欧洲来的观光者们光顾了这些剧场并叙述和描绘了它们(这对研究剧场的历史学家是件幸事)；反过来，由讲英语的演员组成的剧团也到欧洲大陆去演剧(例如基德的《西班牙悲剧》于1601年在法兰克福上演，1626年当该剧在英格兰已不大受欢迎之时又在德累斯顿上演)。即便因观众不懂英语而影响了效果，但这些戏剧享有的如此声望仍然证明了十六世纪晚期伦敦公众剧院和剧团的兴旺发展及其灵活性。公众剧院和剧团都是较新的创造。一五七四年莱斯特伯爵的戏班被授予王家专利，到了一五七六年，木匠出身的演员及后来的企业家詹姆斯·伯比奇(James Burbage，约1530—1597)已经认识到王室和贵族善意提供的机会，于是在肖迪持建立了一个永久性的剧场。这个剧场自喻为"剧院"以鼓吹它的仿古典性质，它标志着演员们在旅店院子的简陋条件下演出的状况从此结束了。继这个剧院之后，伯比奇又建立了第二个精心设计的剧场——"帷幕剧院"(也在肖迪持)，以后在泰晤士河南岸又出现了许多更著名的建筑物，有"玫瑰剧院"(1587)、"天鹅剧院"(1595)、"环球剧院"(1599)和"希望剧院"(1613)。从关于这些剧院的资料来看，各剧院大概都是按照一个相关的、实用的，但很快加以完善的计划建造的。这些木结构无屋顶的圆形露天剧场实际上是多边形的，或者是形状像圆形的多边形(莎士比亚在《亨利五世》里提到环球剧院的"木质O形状")。在形状和设计方向上，像环球剧院这类后来建造的剧场有可能包含了对希腊罗马建筑家确立的剧场设计原则的模仿，尽管伦敦多变的天气要求一个有屋顶的舞台和有顶盖楼座的无围栏阶梯式座席，以供较富裕的观众使用。一五九七年，伯比奇试图搞一个新的项目，他租用了坐落在黑衣修会的废弃了的多明我会托钵修士会遗留的家用房屋，并要求允许他将其改造成室内商业

剧院。这个计划虽然暂时受到当地居民的阻挠，但一六〇九年莎士比亚的剧团——"国王的供奉"剧团——进驻的就是这个新落成的黑衣修会剧院。

一五九六年，一个访问班克塞德的荷兰人声称，天鹅剧院能容纳多达三千名观众，这个数字最近已得到证实，因为据估计比天鹅剧院小些的玫瑰剧院（其遗迹于 1989 年出土）可以容纳约一千九百三十七名观众，而且当该剧院在一五九二年重建时又将观众席扩大到最多容纳两千三百九十五人，已到了不舒适的程度。鉴于伦敦的人口在十五万到二十万之间，这就意味着到了一六二六年大概每星期都有多达两万五千人光顾当时营业的六家剧院。一六二四年，西班牙大使抱怨说有一万二千人看过托马斯·米德尔顿写的反西班牙政治讽刺剧《一盘棋》（A Game at Chess）。根据现代英国人对文艺复兴时期装饰物的理解，这些由为数众多的观众赞助的剧院很可能装修得十分豪华。鉴于这些观众给剧院带来了可观的收入，他们所见到的专业演员都穿着昂贵的甚至奢华的服装。例如，根据现存的记录，马洛的《帖木儿大帝》的全部服装包括猩红色和紫色的丝绒斗篷、女角穿的白丝绒和金布制成的长袍，还有帖木儿本人穿的用肉红色丝绒和黄铜花边做的特别豪华的紧身上衣；一六一三年环球剧院的管理人员为莎士比亚的《亨利八世》一剧中的枢机主教沃尔西仅购置一件服装就花了不下三十八英镑（莎士比亚本人在斯特拉特福买了一所大房子才花了 60 英镑）。这些服装可能把演员与观众区分开来。他们演出虽然没有布景，但演员与广大观众离得很近，这些观众曾被琼生叫做"一伙粗鲁无礼的人"。这些观众几乎不会期待现代礼堂中的庄严氛围。一个剧团大概会先演一部新剧，只演几次，然后根据场合、根据公众要求或根据广泛实行的保留剧目轮演制重新上演或加以改动。最后一点，

应记住专业剧团全是清一色的男演员，由男孩子或青年男子扮演妇女角色，鉴于某些角色的需要，由青年男子扮演的可能性似乎更大。

伊丽莎白一世女王在位末期，剧院建筑的演变和剧团的演变与新出现的表现力极强的无韵诗悲剧的迅速发展在某种程度上是同时进行的。这一演进过程的关键人物是托马斯·基德(Thomas Kyd, 1558—1594)和他的亲近同仁克里斯托弗·马洛。基德的《西班牙悲剧，或希厄罗尼莫又发疯了》(The Spanish Tragedy: or, Hieronimo is Mad Again)于一五九二年初在玫瑰剧院上演，并于当年晚些时候发表，但作者没有署名；事实证明这部剧是那个时期最受欢迎最有影响的剧目之一。它介绍了一种新型的主人公，即过分思虑的、抑郁的、不相信别人的、与人疏离的阴谋家；这个剧还建立了一种模式，后来一系列探索复仇主题的戏剧都是从这种模式发展起来的。这类“复仇剧”中突出的有马斯顿于一六〇四年发表的《愤世者》、米德尔顿于一六〇七年发表的《复仇者的悲剧》，最著名的是莎士比亚于一六〇三年出版的《哈姆雷特》(尽管有人相信基德本人在这之前曾写过表现同样题材的剧本，但现已失传)。虽然《西班牙悲剧》不断重新上演直至十七世纪初始年间，但事实最终证明这部剧成了其他剧作家(特别是琼生)嘲弄模仿和讽刺取笑的对象，其程度与以前这部剧被人吹捧模仿的程度相差无几。这部剧有紧凑的情节、集中的事件、速度快的对话和有谋略地安排的讲究修辞的长段台词，正是这些特点确立了该剧的声望。希利厄罗尼莫是一个决心为自己被谋杀的儿子报仇的人，他的几段独白既突出了个人幻想破灭的内心戏剧，又创造了痛苦的灵魂自我争辩备受折磨的印象。虽然这些台词可能常常不够细腻而且十分造作(“啊，眼睛，不是眼睛，而是充满泪水的喷泉；/啊，生命，不是生

命，而是表面活跃的死亡；/啊，世界，不是世界，而是许多公众的冤屈，/混杂充斥着谋杀和恶行”)，但它们有助于把体现基德戏剧风格特点的暴力事件、夸张动作和喧闹修辞融合在一起，是必不可少的成分。

蓄意的夸张，再加上对韵律速度和显示创造力的诗歌效果的远为精明的控制，决定了马洛的戏剧韵文常常具有使人吃惊和令人不安的特性，他的戏剧韵文把英语五音步抑扬格诗体发展到初步成熟的阶段。如果我们能相信枢密院于一五九三年从基德那里强行取得的证词的话，那么在基德和他的剧作家同伴马洛合住的宿舍里找到的那些“无神论的”论文就是马洛写的，而不是基德写的。如果确实如此的话，那么马洛剧本中诸多“无神论的”推测可能出自他私下里对“违禁”的知识、对雄心壮志、对人类想象力的干扰性跳跃产生的极大兴趣，这种兴趣被伊丽莎白时代的政治和宗教机构轻易地解释为具有煽动性。然而这部剧也传达了一种同样有干扰性的认识：富于想象力的雄心壮志，无论是善是恶，都必须正视自己的局限性。例如，在马洛第一部成功的戏剧《帖木儿大帝》(Tamburlaine the Great，1590 年出版)里，帖木儿决心向世人显示：他虽然生来是个牧羊人，但他的事迹将证明他是个君主。他声称，大自然教导我们所有的人要胸怀壮志，而他这个最有雄心壮志的人将努力“把命运三姐妹用铁链捆紧，/用我的手转动命运女神的车轮”。但是作者决不允许他大肆宣传如此赤裸裸的军事野心和政治野心而不受到挑战。在第二幕第五场里，帖木儿为自己将要控制波斯国而欢欣，这一点是通过他对词语、姓名以及重复词句的起伏节奏表现同样的欢欣揭示出来的：

> 骑马胜利穿过波斯波利斯！——
> 当个国王有多么勇敢，塔克利斯！——

乌苏姆卡撒尼和特立达马斯，
这还不算特别勇敢吗，当个国王
骑马胜利穿过波斯波利斯？

帖木儿接着问他的同伴："你说，特立达马斯，你愿意当国王吗？"他得到的是清醒的回答："不愿意，我虽然赞扬国王的权位，但我没有它也能生活。"

马洛描绘梦幻的力量然后又贬低它的作用，以此推动戏剧向前发展。他贬低梦幻作用的方式可以是顽固地拒绝相信梦幻的内容，或者是拒绝沉湎于其他人喜欢的幻想之中，后者有时带有喜剧色彩。这两种方式都对剧中人自喻的权利起破坏作用。《帖木儿大帝》的上下篇（下篇是因上篇受欢迎才续写的）向观众展示了一幅正在进行征服大业的"英雄"的画像，这位英雄是个打破旧模式、铸造新秩序的人。然而马洛有些像十九世纪那些事过多年才试图接受拿破仑现象的欧洲作家们，他既赞颂英雄主义的概念又力图揭露它。他笔下的帖木儿大帝与其说是个胆怯的人物，不如说是个空虚的人物。虽然作者可能并没有把帖木儿大帝作为受历史和社会环境摆布的无知奴隶来表现，但作品显示出他极易被他爱恋着的济诺克瑞特的美貌和恳求所影响，并最后被"时间"和"死神"击败。虽然他的雄心壮志宏大无边，但该剧显示，他实现雄心的能力受到他无法控制的力量的限制。

在马洛的其它悲剧里也可以看到类似的模式。虽然上帝可能是个冷漠的旁观者，虽然人们可能嘲笑他的宗教收效甚微，但他通过施展手段继续毁灭那些向他的权威挑战的人。尽管一些评论家一直情愿认为，马洛最终因他的戏剧开始宣告的思想自由和行动自由所产生的后果而退缩了，但他给他的主人公们带来的惩罚实际上起源于他们自己的普罗米修斯式的不屈不挠和

敢做敢为。有意义的是，每一个主人公都不得不面对自己的自我放纵。在《马耳他的犹太人》(The Jews of Malta，约于1592年上演，尽管直到1633年才出版)一剧中，那个聪明反被聪明误的人物的状况是通过一种夸张的热情来表现的，这种热情有可能翻转过来变成黑色喜剧。巴拉巴斯这个人物无比贪婪，极度自私，足智多谋，他的名字本身就可能激怒基督徒的情感。在敌人面前他把精力用于谋求自己的发展，他十分精通一种非法操纵的手段，正如"马基雅弗里"在该剧"序幕"中提到的那种。巴拉巴斯本人在他促使一方反对另一方的图谋发展到顶峰时承认了"政策"的重要性："由于你是用错误的方法得到了权威，/你就要勇于用坚定的政策去维护权威；/至少不要白白丢掉它。"最后巴拉巴斯因自己"政策"中的一个错误判断而失败了，一个远不如他恶毒的两面派战胜了他，并使他在哭喊中死去。悲剧《浮士德博士的悲惨历史》(The Tragical History of Doctor Faustus，16世纪90年代初期在玫瑰剧院上演，迟至1604年才出版)集中反映的是对形势的更严重的错误判断。浮士德的智力世界是一个人文主义新学已冲破中世纪科学和神学束缚的世界。在开场白里，浮士德不停地从这本书讲到那本书，从一个专业谈到另一个专业，在他看来，知识就是力量。这个出身卑贱的人像帖木儿一样，妄图实现自己固有的自然权威；这个局外人也像巴拉巴斯一样，力图表现他能随意拒绝接受自己所鄙夷的那些强加的限制。他像帖木儿和巴拉巴斯一样，在决心反对习惯势力时错误地陷入了一种自负的、自认为有理的荒诞想法，以为自己无往而不胜。马洛还允许浮士德混淆相反的事物并模糊其间的区别(浮士德认为自己的巫术著作是"神圣的"，更值得谴责的是，他在签署契约把自己的灵魂出卖给墨菲斯特时使用了基督在十字架上的最后遗言"完结了"，意为"完了"或"完成了")。浮士德在这一

将自己置于死地的契约到期之前，就已经浪费了契约给他提供的许多好机会。他虽然可能高兴地欢迎特洛伊的海伦的精灵，并怀着一种激情的愿望想分享她的永生（“这就是使千艘战舰扬帆远航的那张脸吗？/这就是烧毁无顶的伊利厄姆塔的那张脸吗？/可爱的海伦啊，吻我一下让我永生吧”），但是他也用串串未成熟的葡萄对主教、旅店主和惊讶无语的公爵们进行过愚蠢的恶作剧。然而他在生命的最后几小时里伴随着时钟报时说的最后几段台词，确实迫使我们认识到他是如何以可怕的方式腐蚀了自己的天才并无视基督教救赎的含义：

现在你只能再生存一个小时。
然后你就必须永远受到惩罚。
别动，你们这些不停转动的天体，
好让时间停下，让子夜永不来临；
美丽大自然之眼，升起来，再升起来，
造成一年、一月、一周、一个自然日，
让浮士德能悔罪拯救自己的灵魂。
啊，跑慢些，再慢些，黑夜之马。①
星星仍在移动，时间仍在流逝，时钟即将敲响，
魔鬼就要来临，浮士德必将受到惩罚。
啊，我愿跳到天上找我的上帝——是谁在往下拉我？——
看见了吗，看见了吗，基督的血在下面炼狱里流淌。
有一滴就能拯救我的灵魂，半滴就行；啊，我的基督——

---

① 原文为拉丁文。

在这段引文里，浮士德在不顾上下文突兀地引用了奥维德爱情诗中的一行（"跑慢些，再慢些，黑夜之马"），以此方法抓住自己的智慧不放；他还声称自己见到了基督牺牲时流的鲜血，并称呼基督为他的基督，他这是在拼命试图纠正自己过去拒绝上帝救赎计划的错误。然而正如马洛的任何一个正统观众都会认出的那样，他的傲慢不会允许他真正去赎罪，他的才智也不会允许他完全接受他曾那么坚决抵制的为上帝服务的思想。

《爱德华二世》（Edward Ⅱ，1592 年出版）与马洛的其它悲剧不同，它探索的是主人公与其周围人物之间的更大均势。其它剧一再赞扬主人公无视社会的限制性约束的危险态度，而《爱德华二世》则探索在一个已经确立的社会里存在的道德冲突问题。爱德华不同于那些追求军事力量、政治力量或智慧力量的妄自尊大的人们，他虽然生来就继承了君王统治制度的遗产，但他有效地抛弃了这一遗产而去追求另一种统治——对于同性恋人的统治，同性恋在他无法逃脱的那个沉重的历史世界里是不为社会接受的。爱德华是个没有指挥权的国王，是个爱情得不到实现的恋人，是一只变成了"狼群包围中的羔羊"的狮子，最后成了被敌人（包括他的妻子和儿子）抛进人类悲惨深渊的人。《爱德华二世》大概是马洛创作的最深刻的一部非传统悲剧，而爱德华则是这部剧中最传统的"悲剧"人物。

莎士比亚的戏剧

政治与历史

在马洛、基德和莎士比亚等戏剧家相继逝世后的大约二百五十年间，莎士比亚的戏剧使基德和马洛的戏剧显得黯然失色。

然而越来越明显的是，莎士比亚的早期悲剧和历史剧与其同代作家的悲剧和历史剧有着一种相互依存的关系，它们过去共同存在，现在仍继续共同存在。基德的复仇剧激发了公众的兴趣，而莎士比亚对公众兴趣作出的反应则是在《泰特斯·安德洛尼克斯》(Titus Andronicus，约作于 1587 年，1594 年出版）一剧中用耸人听闻的手法再现了基德作品的主题并仿效其修辞手段。莎士比亚与马洛的职业竞争会更加激烈，而且事实会证明这种竞争孕育了更多的作品。《泰特斯·安德洛尼克斯》中艾伦的几段台词隐隐约约回响着《帖木儿大帝》中的节拍，更为近似的是呼应了巴拉巴斯的邪恶热情。然而莎士比亚正是以他根据英格兰历史写的第一批系列剧找到了自己独特的戏剧表现方法，并对马洛发起的激烈挑战予以深思熟虑的还击。《亨利六世》(Henry Ⅵ，约 1588—1591)上、中、下篇里那位学会了诅咒、欺骗、打架的“虎心”王后玛格丽特也是一个善于炫耀作态的情妇，观众们很容易把这种人物与马洛笔下的男主人公们联系在一起。正是她肆无忌惮地耻笑被俘的约克公爵那种王族的装腔作势和他的“一大堆儿子”，她把一顶纸王冠戴在公爵头上然后又打掉它，并说“王冠滚蛋，他的脑袋跟王冠一起滚蛋”。但正是约克公爵的一个儿子葛罗斯特公爵(玛格丽特曾对其父描绘他的特点，称他为“那个勇敢的驼背天才…… 那个惯于用低沉的声音/在哗变时为父亲喝彩的人”)，后来葛罗斯特公爵成了理查三世，他以最具威胁性的方式超越了马洛笔下的马基雅弗里式反派人物。正如一些评论家所相信的那样，如果说《爱德华二世》是马洛以历史剧的方式作出的回答，那么该剧的低沉情调以及对一个国王垮台的悲剧程度所做的探索反过来又启发莎士比亚在《理查二世》(Richard Ⅱ，约 1595，1597 年出版)中进行创新并渲染悲哀情调。

莎士比亚的两个英语历史剧系列(第一系列包括《亨利六世》上中下篇和《理查三世》(Richard Ⅲ);第二系列包括《理查二世》、《亨利四世》上下篇(Henry Ⅳ,1596和1597)和《亨利五世》(Henry Ⅴ,1599),再加上《约翰王》(King John, 约1595)和《亨利八世》(Henry Ⅷ,约1612—1613),重新创造了曾使都铎王朝的历史学家们如此关注的那些神话、回忆录和对于最近一段历史的解释。这些系列剧虽然探究分裂、废黜、篡权和内战问题,但也支持由官方认可的都铎王朝辩护士们广为宣传的稳妥的君主政府概念。如果说事实证明《理查二世》的题材引起很大的争议,致使在伊丽莎白女王统治期间出版的《理查二世》的三个版本都删去了废黜一场,如果说埃塞克斯伯爵及其同谋者们在一六〇一年承认这出戏只要演出一场就可能唤起公众支持他们酝酿的宫廷政变,那么这种敏感性本身就证明了莎士比亚对国家事务理解得多么透彻。直至今日他的历史剧还继续影响着不列颠人对民族的过去和民族本质的看法。它们仍然是具有某种力量的政治声明和爱国主义声明(正如被劳伦斯·奥利弗[①] 搬上银幕的《亨利五世》在第二次世界大战的关键时期所证明的那样)。这十部历史剧对形成十七世纪晚期开始出现的认为莎士比亚是民族诗人或唯一的民族诗人的观念起了重要的作用。对于在十八世纪六十年代进行创作的塞缪尔·约翰逊来说,《亨利四世》上下篇似乎标志着戏剧艺术的某种高峰("也许从来没有一位作家在两部话剧中提供过那么多的欢乐")。对于从济慈、布朗宁、丁尼生到歌德、雨果、普希金等众多英格兰的和欧洲的

---

① 劳伦斯·奥利弗(Laurence Olivier, 1907—1989),英国演员、导演,第二次世界大战末,他主演、导演并拍摄《亨利五世》和《哈姆雷特》两部影片,两次获奥斯卡奖。

浪漫派诗人来说，莎士比亚成了塑造特定民族意识的关键人物和创造后来的民族历史剧的发展模式的人物。

总起来讲，莎士比亚在剧作里提到英格兰有二百四十七次，提到英格兰人有一百四十三次。其中绝大多数出现在历史剧里（例如具有强烈民族主义精神的《约翰王》提及英格兰不少于43次，《亨利五世》提及英格兰不少于49次，《亨利八世》提及英格兰不少于12次），这种现象并不令人感到惊奇。许多痴情的选集编者认为，莎士比亚对自己祖国感情的主要表述出现在《理查二世》一剧中，冈特的约翰在生命垂危时感觉自己是"一个新近得到启示的先知"：

> 这君王们的御座，这王杖下的岛屿，
> 这片庄严的土地，这座战神的府邸，
> 这个新的伊甸园，半是人间半天堂，
> 这座自然女神为自己建造的堡垒
> 以防御病害侵扰，以防御战神插手，
> 这人类的快乐诞生地，这小小世界，
> 这块镶嵌在银色海水之中的宝石
> （那海水的作用就像一堵围墙，
> 或是一道护卫房屋的壕沟，
> 以防不大快乐的国家觊觎），
> 这神赐乐土，这大地，这王国，这英格兰……

这段关于理想的、隔离的、安全的、和平的、由国王统治的小岛的宣言常常被人断章取义，因为他们急于引用而未能等先知的冈特的约翰讲到关键之处：其实这一理想的乐土并不存在，理查二世统治下的英格兰"已经可耻地征服了它自己"。冈特的约翰的这一理想化了的幻象在该系列后三部剧里也重复出现，其目的

是揭露一个王国陷入分裂和战争的现实。如果那“新的伊甸园”和“半天堂”确实存在过的话，那么现在则荡然无存了。尽管从一方面来讲《理查二世》及后面的三部剧探索了征服者威廉的直系后代继承王位的传统受到干扰而产生的后果，但从另一方面来讲。它们也说明权利之争和利益冲突并非仅仅围绕着王朝的权利而进行，国内和平也不会因有上帝指派的国王进行合法统治而自动产生。埃塞克斯伯爵在一六〇一年承认历史在活着的人们心中已经变得错综复杂了，他绝不会是唯一持有这种观点的人。

历史剧《爱德华三世的统治》(The Reign of Edward Ⅲ)出版于一五九六年(注册于前一年)，人们曾一度轻率地认为是莎士比亚写的。这部剧的前两幕并没有向我们展现一个在具有骑士精神的武士国王的荣光照耀下的黄金时代，而是展现那位国王无耻地追求索尔兹伯里公爵夫人。爱德华三世后来成了一个有缺点的英雄，他通过追寻对法国拥有王权的梦想来挽回自己的“荣誉”(正如莎士比亚本人所示，另一个“英雄国王”亨利五世也追寻同样的梦想)。《爱德华三世的统治》为《理查二世》和其后三部戏剧的发展提供了背景。回忆爱德华三世和他在国外进行的战争，是为了揭露爱德华的孙子理查统治期间的国内灾难(理查指挥的唯一战役是在爱尔兰进行的，以失败告终)。废黜理查反过来又导致了动乱，使亨利·波林勃洛克大为震惊，也使这位失眠的国王承认王冠一直“令人烦恼地”戴在他的头上。尽管亨利五世追随爱德华三世继续要求得到法国王位，以藉此分散人们对国内弊端的注意，但他在阿让库尔战役前夜也不得不彻夜默思“我的父亲在获取王位方面/犯下的错误”。尽管亨利五世在军事上取得了胜利，尽管他娶了法国公主为妻，但这部剧末尾的解说者提醒我们：亨利的继任者得到的遗产将是辛酸的；

法国将要丢掉，英格兰将要流血，这是“我们的舞台经常上演的”事件。因此《亨利五世》把我们带回到一个历史关头，莎士比亚正是从这个关头开始探索中世纪后期历史上的国内灾难的，他写下了《亨利六世》三篇中的上篇。

《亨利四世》上下篇与莎士比亚在写该剧以前和以后创作的那些历史剧有一个不同之处，那就是作者描写英格兰如何在亨利四世国王的宫廷之外和国王的贵族敌手圈子之外繁荣发展并饱经灾难。从某种意义上讲，作者如此赞颂更广义的、深得人心的英格兰，是基于对顽皮的哈尔王子变成文雅可敬的哈利国王这件事的传统理解。英格兰编年史学家霍林谢德曾为哈尔王子辩解，说他青春期的行为不过是个引子，该剧主要介绍他就任国王后所取得的著名胜利；而莎士比亚则力求把一个做任何事情都要仔细算计的王子展现在我们面前。虽然哈尔王子既是正经人又是浪子，但他在奢侈挥霍之中见到了另一个世界，完全可以取代他父亲那充满忧患的宫廷。哈尔并非仅仅偶然离开了一个令人担忧的统治阶级，而是偶然进入了被统治者的社会。虽然他通过福斯塔夫了解到不负责任有多么快乐，也体验到如何运用有伸缩性的道德规范，但他又不得不教会自己懂得责任和法律的重要意义。福斯塔夫贬低荣誉，说它“不过是个小牌子罢了”，而哈尔则不得不勇敢地面对他父亲的敌人霍茨波，霍茨波曾为“从面色惨白的月亮摘取光辉的荣耀”的想法而欢欣不已。福斯塔夫在该剧上篇里声称自己曾“糟糕地”滥用了国王的舆论宣传，并在下篇里用玩世不恭的态度表演他在沙洛法官的葛罗斯特郡招兵买马时使用的卑鄙伎俩，哈尔也不得不以同样程度的玩世不恭来学习吓唬人的军事指挥艺术。福斯塔夫这一莎士比亚创造的最重要的喜剧人物粉碎了所有的努力；花花公子般的哈尔王子不得不偶尔停下来提醒我们，他自己实际上正在认

真训练以便将来充当“全体基督教国王的镜子”。在《亨利四世(上)》的一段最精心设计的对白里，福斯塔夫得到了对自己命运的警示，以及对哈尔命运的警示。在第二幕第五场① 里，哈尔和福斯塔夫在玩一种表演游戏，模拟这位悔罪的王子与他那痛心的父亲之间的一次会见；当扮演哈尔的福斯塔夫发挥高度的想象力为“胖杰克”这个人物辩护并要求国王不要放逐他时，真正的哈尔以国王的身份直截了当地回答：“我要放逐他：我决心放逐他。”这一场景突然被敲门声打断，现在要由演员们决定这一潜在的停顿有多么重要的意义，这真理的瞬间有多么巨大的力量。

这部戏剧展现的英格兰是由沙洛法官的果园、施鲁斯伯里的战场、盖德山以及威斯敏斯特的耶路撒冷厅组成的，它是一个等级森严的国家，在各方面都受到动乱的威胁。英语历史剧注重表现国内秩序是如何与中央政体相关联的。如果说人们一般认为政体就是一个中世纪的概念，即由一个有神授王权的国王进行统治并由他产生荣誉和正义，那么莎士比亚也指出，国王与臣民是靠相互的责任联系在一起。要是说这些责任意味着统治者和被统治者之间的某种契约关系，那自然是超越历史的，但是在某几部剧本，特别是《亨利五世》里，莎士比亚似乎在强调：一个国王要想合法地统治就必须得到被统治者的赞同，无论他们是贵族还是平民。虽然在《理查二世》里有权势的贵族打破了自己的封建誓言，虽然在《亨利六世(下)》里暴乱的农民试图打破封建制度本身，但是在莎士比亚的全部剧作里似乎是那些统治者们更经常地履行不了自己的道德责任、社团责任和治理责任。在《皆大欢喜》(As You Like It)里，篡权的公爵弗雷德里克毒化

① 即现在通行版本的第四场。

了人与人之间的关系;在《一报还一报》(Measure for Measure)里,维也纳公爵文森舍承认他"一直留恋过去的生活",并说十四年来他一直忽略了"必要的约束对任性的讨厌鬼"所起的作用;在《暴风雨》(The Tempest)里,过去的米兰公爵普罗斯彼德承认他由于"遭到放逐/并致力于秘密研究"而对祖国"变得更陌生了";在《哈姆雷特》(Hamlet)里,克劳狄斯害死哥哥,娶嫂子为妻,篡夺了王位,并给丹麦王国带来腐败堕落;在《麦克白》(Macbeth)里,事实证明一个篡权者和弑君者对苏格兰来说是暴虐和血腥的祸根,正如理查三世是英格兰的祸根一样。无论莎士比亚是用喜剧形式还是用悲剧形式去审视英格兰以外的世界,他通过这种审视似乎已经接受了绝大多数同代人接受的观点:一个勤奋而有德行的君主在拥有教会认可的王权情况下进行的统治才称得上是好的政体。

莎士比亚的那些表现古罗马的朴实无华的戏剧,回顾了十六世纪和十七世纪初与欧洲大多数国家的政府体制迥然不同的体制,只是在这些戏剧里他才不得不面对与基督教王子们的统治不同的另一种政体。可是尽管《尤利乌斯·凯撒》(Julius Caesar, 1599)和《科利奥兰纳斯》(Coriolanus, 约 1608)表现的都是历史上其它不同的体制,但它们也反映了莎士比亚时代的情况(1608 年的英格兰观众会欣然承认,谷物暴乱的现象不仅仅在罗马才有)。《科利奥兰纳斯》一剧中描写的罗马共和国的缩影,因贵族的傲慢无礼和平民的自作主张而分裂;在《尤利乌斯·凯撒》和《安东尼与克莉奥佩特拉》(Antony and Cleopatra)里,现在已疲惫不堪的共和政体控制着一个帝国;它蹒跚在向帝国专制政体发展的边缘,然后开始了向《泰特斯·安德洛尼克斯》中反映的帝国堕落下滑的长期历程。对于文艺复兴时期的大多数人来说,罗马的兴衰史包含着许多重要的事例,如严肃的理想、几乎

不可实现的业绩、对未来灾难的警告等。正如莎士比亚在这四部关于罗马的历史剧里表现的那段历史所示，这些警告中最主要的是对独裁和堕落的警告。这些警告直到二十世纪仍在回响。

悲剧与死亡

在莎士比亚创作的全名为《理查二世国王的悲剧》(The Tragedy of King Richard the Second)里，当忧郁的理查二世从爱尔兰返回自己危机四伏的王国时，他强调任何人都不准对他谈论舒适的生活。“让我们谈谈坟墓，谈谈蛆虫和墓志铭吧”，在继续讲述之前他以普通人无拘无束的姿态建议大家席地而坐，并讲一讲有关国王之死的悲惨故事：“有些国王如何被废黜，有些如何在战争中阵亡，/有些如何被他们已废黜的人的鬼魂缠绕，/有些如何被自己的妻子毒死，有些如何在睡梦中遭到杀戮，/他们都未得善终。”无论是对莎士比亚及其同代人来说，还是对他们的古希腊罗马前辈作家来说，悲剧就其本身的性质而言似乎必须讲述国王们的悲惨故事，或至少是具有王家血统或行政权威的男女显贵们的悲惨故事。能使普通人心中产生怜悯和恐惧感情的那种典范的戏剧性跌落，必须是从影响和荣誉的巅峰往下跌落。莎士比亚的悲剧几乎全部表现国王和王子的命运，他们的兴衰维系着他们统治的国家的命运。尽管尤利乌斯·凯撒和谋杀他的贵族们都没有王族的地位，但至少凯撒立志争取这种地位；正如伴随他的被害而出现的许多现象所表明，他的伟大通过超自然的方式得到了肯定。“最宁静的威尼斯共和国”的高贵奴仆奥赛罗是唯一有军衔的人，然而尽管他的悲剧从表面上看似乎是家庭悲剧，但十七世纪的读者们会清楚地意识到，正当土耳其在地中海东部地区日益强盛之时，奥赛罗的倒台对基督

教在塞浦路斯的至高权威是个威胁。

由于基德、马洛和十六世纪早期的英格兰戏剧家们通过舞台演出已给悲剧下了定义，悲剧通过公开演绎国王之死而得到了加强。从戏剧典范《西班牙悲剧》发展起来的复仇剧大受欢迎，这也说明英格兰观众高兴观看莎士比亚的人物霍拉旭所描述的那种表现“奸淫、残杀、乱伦……随便判决、随意的杀人……(以及)由于诡计和强加的原因造成的死亡”的戏剧。虽然《哈姆雷特》(Hamlet，约1599—1601)一剧的名声在十七、十八世纪经常引起争议这一情况，说明在舞台上表演这种蓄意的或意外的杀戮可能不符合新古典主义批评家的口味，但这类情节是莎士比亚所认定的标准悲剧不可缺少的组成部分。试想一场《哈姆雷特》的演出没有谋杀者出场，那该是多么荒唐的做法，正如试想从哈姆雷特王子的独白里删去默思人无不死的长段台词同样荒唐。莎士比亚的悲剧世界是无常的、危险的、充满死亡，他所有的悲剧都不可避免地发展成灾难，这些灾难都以主人公的死亡而告终。

在戏剧中如此强调人必有一死，大概反映了当时国内外政治生活中充满暴力。尽管信奉新教的英格兰声称，对在一五七二年圣巴塞罗缪节发生的屠杀法国胡格诺派新教徒的惨案表示义愤，尽管它有时病态地谈论法国、意大利和西班牙宫廷生活的阴暗面，但它本身就是一个不稳定的社会，被叛国罪和政治谋杀的想法所困扰。它还动辄就用酷刑对犯罪嫌疑人逼供，并用公开绞刑、挖心和肢解等血腥手段处死那些它认为犯了叛国罪的人。虽然把谋杀作为政治上的权宜之计的想法可能会使那些从职业角度自喻正义的人感到厌恶，但政治谋杀的现象绝非在边远地区或外国才有(如小心谨慎搬上舞台的1605年对人称“火药”阴谋集团的事件进行的审判，就能使当时的观众清楚地认识

到这一点)。《麦克白》(Macbeth,约 1606)一剧中,也间接提到由这一"火药阴谋"引起的道德问题,这显示了作者是如何通过描写苏格兰过去的政治骚乱来影射混乱的不列颠的现状。《麦克白》是为讨好斯图亚特王朝的一位国王而写的历史悲剧,据说这位国王可能既是剧中人班柯的传人,又是英格兰国王忏悔者爱德华的传人,虽然如此,该剧也反映了一种深刻的政治动荡,没有一个国王能从中找到宽慰,尽管过去与现在之间确有鸿沟。剧中对动乱和怀疑的探究,并不仅仅局限于该剧开头的流血和砍头意象,也并非仅仅从邓肯国王说的无法"从一个人的脸上探察他的居心"这句话里充分表达出来;作者让它寓于大自然之中,并让它通过死亡的梦幻、疯狂的思绪、屠杀的场面、绝望的防卫,以及麦克白本人众叛亲离的可怕处境明显地表现出来。麦克白是一个常常被个人的孤寂、被王室理想的幻灭和王室有效影响的幻灭所困扰的国王,比其它历史剧中的警觉的金雀花王室成员有过之而无不及:

我的生命形态
已经枯萎,像凋谢的黄叶,
凡是老年人应当享有的
如尊荣、敬爱、服从、一大群朋友,
我无法指望再得到,而代替这些的
是低声深沉的诅咒、口头的恭维,还有
可怜的心想拒绝又不敢拒绝的呼吸。

莎士比亚在《麦克白》里探究一个君主的绝望情绪:他曾采用孤注一掷的血腥手段来医治独裁政体的痼疾,因而不得不承受由此产生的后果。

《哈姆雷特》里的篡权者克劳狄斯仍然占有着"那些引起我

的谋杀动机的目的物——/我的王冠、我的野心和我的王后”；尽管他在几段独白里表示悔罪，但只是说说而已，他似乎没有像麦克白那样受到的良心的痛苦谴责。克劳狄斯是莎士比亚笔下的一个极其精明的国王；他很有手腕，精于算计，圆通、诡秘、多疑，他有许多能见风使舵的侍臣为他提供良好的服务。他的艾尔西诺城以拥有许多窃听者、告密者和双料间谍而著称。该城绝不是纯真的人能够生息的地方。对奥菲利娅来说，艾尔西诺城是一个男性家长统治的曲折迷宫，她既无法绕过迷宫里的陷阱，又无法理解那些曲径环路所包含的玩世不恭的逻辑；对于哈姆雷特来说，艾尔西诺城则是一座监狱，他表面上试图消除城中错综复杂的矛盾，但与此同时又使矛盾成倍增长。哈姆雷特的公开问题，是如何在一种政治上和道德上都不接受私人复仇的文化里对政治谋杀进行报复；另一个同样急迫的私人问题，是如何接受他父亲的死、他叔父的继位，尤其是他母亲的再婚（以及她是克劳狄斯的犯罪同谋的可能性）。这些问题造成了错综复杂的困境，使这位王子成了一个犹豫不决、无能为力的复仇者。当主人公哈姆雷特一开始扮演各种角色，试验各种方法并争论各种避开主题的问题时，戏剧《哈姆雷特》便混淆了“复仇剧”的清晰线索并使其复杂化。哈姆雷特不断地深思（有一次他的想法使霍拉旭觉得他想得“太奇怪了”），这使他一次又一次面临恐惧，倒不是因为害怕作出判断，而是因为死亡令人不寒而栗，还因为想到了自己的来生将永远被梦幻缠绕的前景。积极的生命被消极深思的生命所阻碍，文艺复兴时期信心百倍的王子被不安的忧郁的王子所阻挠，人类是动物界的灵长的概念也被“死亡象征”所阻挡。哈姆雷特最主要的舞台道具是一把轻剑和一块头盖骨。《哈姆雷特》全剧在某种道德的纯净之中落幕，这种纯净对于尸横舞台的杂乱场景可以说是个补偿。该剧主人公证明

自己愿意承受自己策划的死亡，也愿意执行强加给克劳狄斯和雷欧提斯的野蛮的正义。然而哈姆雷特之死不过是一种了结，与莎士比亚其他悲剧人物的更加果敢的死亡形成了鲜明的对照。

如果说在《哈姆雷特》里自杀始终被视为上帝的法典所禁止的事，或被视为精神失常的奥菲利娅不应采取的寂灭方式，那么在《奥瑟罗》和关于罗马的几部剧里，自杀则又一次按照基督教传入前的古希腊罗马观念被提高到尊严的地位。然而对于莎士比亚首批观众中的许多人来说，自杀仍然是可诅咒的行为，是草率了结现时痛苦或尘世间积累的罪恶的方法（如基德笔下的伊莎贝拉和希厄洛尼莫的情况），或者是由绝望产生的邪恶行为（如斯宾塞笔下的武士莱德克罗斯受到巨大诱惑的情况）。在《罗密欧与朱丽叶》（Romeo and Juliet，约 1594—1595）里，这对失败的情侣匆匆赴死，就像他们当初投身于爱情生活那样鲁莽，那样茫然，那样笨拙（尽管不如当初那样有成效）。与此相对比的是，在莎士比亚的两部成熟的伟大爱情悲剧《奥瑟罗》（Othello，1604）和《安东尼与克莉奥佩特拉》（约 1606—1607）里，自杀被表现为高尚的终极点，而不是不体面的或绝望的逃避。在安东尼看来，亲手自杀（尽管做得很笨拙）是一个罗马将军对军事失败做出的恰当反应，是代替公开耻辱的唯一选择。克莉奥佩特拉在临终时荣耀地穿上王后的服装，对她来说，“永生的渴望”一词意味着她最终与变得完美的英雄丈夫团聚的可能性。在她看来，那条毒蛇的叮咬似乎既像“情人手下的一捻，/虽然疼痛，却是心愿的”，又像伏在她胸前的一个婴孩“吮吸乳汁，使奶娘安然熟睡”。奥瑟罗像安东尼一样以军人的姿态死去，以维护自己剩余的尊严和人格。虽然他作为一个受到无情摆布的人和灵魂受到劫难的人可能感到绝望，但他也知道作为

一个军人应当承担什么责任，他必须承受自己欠考虑的决定产生的一切后果。如果说安东尼和克莉奥佩特拉因有机会逃离狂热的奥克泰维斯·凯撒统治下的帝国并得到永恒的自由而欣喜若狂，那么奥瑟罗则恰恰相反，他以自己的死宣告了自己在这个有秩序的基督教社会里所起的作用，在这个社会里存在着一连串的命令、档案以及受洗教徒与异教徒之间的种种差别：

　　　　　　　　　　　　你们将来汇报这些
不幸事件的时候，我请求你们在信里
如实叙述我的情况。既不要徇情回护，
也不要恶意构陷。那么你们就应该说，
我是个爱得不明智但过于深情的人，
一个不容易嫉妒但一旦受到了煽动
就会糊涂到极点的人；一个随手抛弃
比全部落的财富都贵重的珍珠的人，
像卑鄙的印度人那样；一个不习惯看
柔情蜜意的人，但他被感情征服之时
仍会泪如泉涌，像阿拉伯胶树涌流出
可作药用的胶液。请你们写上这些话，
然后补充说：在阿勒波地方曾经有过
一个裹着头巾充满敌意的土耳其人
殴打一个威尼斯人，并诽谤我们国家，
我一把抓住那受割礼的狗子的咽喉，
就这样杀了他。
（他以剑自刎）

从某种意义上讲，奥瑟罗既口授了自己的墓志铭，又亲自演

出了表现自己不可避免的暴死的戏剧。这出戏向现代人重申了那位也是来自非洲的克莉奥佩特拉所说的"高贵的罗马式"死亡。

在莎士比亚的主要悲剧中最令人不安、最明显经过修改的一部是《李尔王》(King Lear,约 1605,印行于 1608 年,与原作大相径庭的文本发表在 1623 年的对开本里),在这部戏剧里既没有高贵的罗马风格,也没有骑士的军事准则。《李尔王》以基督教传入前的不列颠岛为背景,给我们展示了令人绝望的自杀(失败的恋人和下毒者高纳里尔的自杀),和自杀未遂(葛罗斯特伯爵的例子)。然而这部戏剧的主要悲剧动力,不是来自任何导致主要人物死亡的一贯的、不可避免的剧情发展,而是来自莎士比亚系统地混淆或逆转的一系列期望。这一模式在他的作品的其它地方可能会基本是喜剧性的。李尔的弄臣的煽动性评论、爱德伽假扮疯乞丐,以及该剧开头几场中出现的神话般的不可能发生的事都暗示:《李尔王》一剧是如何危险地徘徊在荒诞喜剧的边缘。当双目失明的葛罗斯特伯爵试图从多佛的一个悬崖跳下去自尽时,他只不过是扑倒在平地上(多亏他儿子的妙计)。在该剧末尾,正当已痛苦地改邪归正的李尔王似乎立刻就要恢复王权的时候,莎士比亚没有沿用素材中的故事结局,而是有意反其道而行之,让他失去了考狄利娅,失去了完全控制自己理智的能力,最主要的是失去了传统的悲剧性尊严。在第三幕里,这位国王饱受暴风雨的肆虐,就像他以前的臣民中最卑贱的"衣不蔽体的不幸人们"一样,他愤怒地斥责人类的忘恩负义。在第四幕里,他"头上戴着野草杂花"出场,面对跪倒的葛罗斯特伯爵宣布他自己"从头到脚都是国王"。在第五幕里,他最后一次抱着小女儿的尸体上场,事实证明这一场戏对一六八一年至一八三八年间的观众来说是难以接受的(1681 年英格兰剧作家纳休

姆·塔特在《李尔王》改写本里加上一个幸福的结局，1838 年英格兰悲剧演员威廉·查尔斯·麦克里迪重新采用莎士比亚原剧的结局)。在这部戏剧重新修订的文本里(发表在 1623 年的对开本中)，李尔王的断断续续的台词说明他被诸多矛盾着的感情所困扰，有痛苦("哀号吧，哀号吧，哀号吧，哀号吧!")，有爱怜("她的声音总是那么温柔、/友善、平和")，还有自我断言("我亲手杀死了那个把你缢死的奴才")。当他最后抱着小女儿的尸体倒下去时，大概被迫放弃了考狄利娅气息犹存的幻想，但他仍分不清愤怒与怜悯，分不情绝望与对大自然的不公正的感觉，大概甚至分不清谁是死去的弄臣和谁是死去的女儿：

> 我可怜的弄臣给他们缢死了。没有，没有了生命。
> 为什么一条狗、一匹马、一只耗子都有生命，
> 而你却没有一丝呼吸？啊，你将永远回不来了。
> 永远，永远，永远回不来了。——请你替我解开
> 这个钮扣。谢谢你，先生。啊，啊，啊，啊！
> (1608 年文本)

当人们认识到李尔已死去时，肯特伯爵那一语双关的悼词并没有给人带来一丝安慰("不要烦扰他的灵魂。唉，让他安然去吧。他恨那个/使他在这无情的人世/多受一刻酷刑的人"，"奇怪的是他居然忍受了那么久。/他只不过非法使用了自己的生命")。《李尔王》一剧里没有大多数悲剧结局的那种重新调整过的条理性，更缺少精神净化、冲突解决或罪孽赦免。死亡或悲伤使坏人和好人都缄默无语，而对全剧作出简短总结的使命就落在奥本尼公爵头上，他只能强调幸存的人们必须"说出我们的感受，而不说我们本应说的话"。

《李尔王》与成问题的《特罗伊洛斯与克瑞西达》(Troilus

and Cressida, 约 1602)和可能是与别人合写的《雅典的泰门》(Timon of Athens, 约 1604)一样，坚持探究人类状况的尴尬、卑劣和令人难以忍受的方面，而不是使用复杂的手段、高雅的语言以及古往今来得到认可的悲剧观念所要求的各种仪规来美化人类状况。重要的是，这三部剧还从讨论十七世纪欧洲的思想、政治、社会价值观转向思考较陌生、较疏远的世界，在那里所有的人类价值和人际关系都受到质疑。一方面像麦克白或克劳狄斯那样的人非法使用了王权，另一方面年迈愤懑的李尔王似乎最终非法使用了生命本身；一方面像哈姆雷特、奥赛罗或安东尼那样的人带着军人般的尊严慷慨赴死，另一方面被生活和王权折磨得心力交瘁的李尔王悲哀地坐在地上昏厥而亡。

妇女与喜剧

当发疯的李尔王说女儿考狄利娅的声音"总是那么温柔，/那么友善、平和，对女儿家是件好事"时，他似乎把考狄利娅与她那两个说话声音显然刺耳的姐姐高纳里尔和里根区分开来，可惜为时过晚。许多十八、十九世纪的批评家认为，可以把莎士比亚的历史剧和悲剧里的大多数妇女恰当地分为声音刺耳的和声音柔和的两大类，还可分为明显表现出咄咄逼人的"非女性"特质的(如玛格莱特王后或麦克白夫人)，和极易成为被动受害者的(如奥菲利亚和苔斯狄蒙娜)两大类。这样的区分对二十世纪的读者、戏剧观众和演员来说可能就显得太不充分了。尽管莎士比亚和他的大多数同代人一样，倾向于认为在一个父权社会里妇女是以其作为王后、妻子、母亲、女儿和恋人的角色得到定义和限定的，但他的剧作也表明他不仅能探究男女间的对立，更重要的是也能探究男女间的趋同。他笔下的妇女既不属于"典型"，又不属于"俗套"。特别是在他那些创新的浪漫喜剧里(这

些剧中的罗莎琳德、贝特丽丝、薇奥拉一类角色过去均由男人扮演），他允许妇女在男性主宰的世界里发挥至关重要的主动性，也允许她们混淆被人们笼统地认定的“男性”特点和“女性”特点之间的界线。总而言之，莎士比亚用于创作历史剧和悲剧的素材使他不得不思考男人之间的权力斗争，在这些斗争中妇女是被排除在外的，除非她们像麦克白夫人那样否定自己女性特征的某些方面，或像克莉奥佩特拉那样随时准备强调自己身体的魅力以取得有限的政治优势。这些喜剧以幸福的结局取代悲惨的结局，并趋向于以浪漫爱情的联盟和家庭的联盟取代按照国家政策的利益而策划的联盟，在这些剧里男性和女性之间的协商开始在近乎平等的基础上进行。在悲剧里，苔丝狄蒙娜生动活泼的独立性被沉重的男性环境所窒息，考狄利娅的勇气受到忽视并遭到诽谤，而在喜剧里，妇女的人格和智慧不仅闪射光芒，而且取得了短暂的胜利。

《维洛那二绅士》(The Two Gentlemen of Verona, 约 1587)和《驯悍记》(The Taming of the Shrew, 约 1588)可能是莎士比亚最早的两部喜剧，两剧中蹩脚的结构和许多不必要的部分显示出一个初学写作者还没有把握戏剧的技巧和形式。这两出戏还表明，他把他那个时代对妇女在恋爱和婚姻问题上独立思考和独立行动的自由所持的暧昧态度戏剧化到了何等程度。在第一出戏里，一个女人冒险决定向一个不值得她爱的男人证明自己的忠心；在第二出戏里，一个女人受到一个似乎不配受她服侍的丈夫的粗暴教训，让她明白妻子的职责。《维洛那二绅士》一剧情节反常，其中有一部分表现朱利娅装扮成男子以便从维洛那到米兰去找普洛笫斯。她的这一行动(在 16 世纪的散文体文学作品里极为常见)是莎士比亚对女扮男装戏剧手段进行的多次试验中的首次尝试，更确切地说，他试验的是让男孩子演员穿

男孩子服装扮演妇女角色，这是一种令人生疑的精确细腻的表演手段。无论朱利娅的浪漫计策与欧洲狂欢节的装扮成异性的传统有多么大的关系，比《维洛那二绅士》更具喧闹狂欢性质的《驯悍记》却小心翼翼地避免使用这种计策。远非文雅的彼特鲁奇"驯服"并不浪漫的凯瑟丽娜的方法，包括一系列粗俗的游戏、精心表演的发脾气以及对体力的考验。凯瑟丽娜自始至终都不得不面临别人对她乔装身份的直接发难，并不得不对付一个男人的古怪行为，这个男人的喜怒无常似乎同样是假装的。最后他们两人都不得不抛弃伪装的身份并宣布互相尊重。在最后一次考验中，凯瑟丽娜被叫到众人面前证实自己确实是以一种封建的方式服从丈夫的意志，当时她作出了公开的回答("你的丈夫就是你的主人、你的生命、你的看护者、/你的头脑、你的君王、一个照顾你的人……")，这个回答一直被某些人看作是对一个冷酷的玩世不恭的人作出的玩世不恭的回答。然而，当凯瑟丽娜服服帖帖地把双手放在彼特鲁奇脚下时，彼特鲁奇作出的反应不是踢她一脚，而是把她从跪姿扶起来并给她一吻。

在整个戏剧生涯里，莎士比亚把自己最早的喜剧试验中使用的暧昧姿态加以夸张和变化，有时又颠倒过来。《错误的喜剧》(The Comedy of Errors，约 1589—1594)的陈腐的罗马式对称结构，因剧中关于家庭关系和恋爱关系的近乎温柔的反思而有所缓和。《仲夏夜之梦》(A Midsummer Night's Dream，约 1595—1596)开场时雅典人对家庭和婚姻问题的愠怒，后来在仙王奥布朗和仙后提泰尼娅之间的尖刻得多而且威胁性大得多的争吵当中有所反映。该剧以交叉的目的开场；剧情有条不紊地展开，颇具讽刺意味的是，这种有条不紊是在帕克这一恶意干扰人间事务的传统化身介入之下得以实现的；该剧结尾时大家庆祝几对恋人结婚，仪式上演出了不合时宜的悲剧节目，新人们还

得到那些曾进行过干扰的小仙人的祝福。在第四幕里，当几个人间恋人从各自的睡梦中醒来时，每个人都发现自己被神奇地置于一个意料之外但又很“恰当”的伴侣身旁，但惟有曾遭到过拒绝的海丽娜以朦胧的聪颖明白了自己已经“得到了狄米特律斯，像是得到了一颗宝石，/好像是我自己的，又好像不是我自己的”。《仲夏夜之梦》里描写的爱情就是毫无把握的发现；它既要求占有的权利，又不得不承认区别、差异和个性。《爱的徒劳》(Love's Labour's Lost，约1593—1594)一剧结尾时对男性恋人鲁莽的急于占有的自以为是思想进行的谴责也说明了这一点。在一部围绕着角色扮演、文字游戏和修辞手段形成的话剧里，剧终时生存竟然遭遇死亡，油腔滑调竟然遭遇“坦白、直率的言语”，男人感伤的爱情表白竟然被头脑清醒的公主一再贬低为“浮夸的语言和适合时俗的习尚”，这样的结尾是极为惊人极为恰当的。当那瓦国王辩解说他的求婚应该“在这最后一分钟时间”被接受时，公主冷静地反驳了他：“我想这是一个太短促的时间/缔结这一注天长地久的买卖”，这句话是莎士比亚作品的奚落话里最文雅、最严肃的一句。该剧以人物的分离而告终。杰克终未得到吉尔①。冬天尾随春天而至，这些人物“各自”下场，去分开生活十二个月，也许永远分开生活下去。

尽管《温莎的风流娘儿们》(The Merry Wives of Winsor，约1579)(这出戏曾给威尔第及其歌剧脚本作者博伊托很多灵感)在二十世纪因浪漫戏剧的走红而有暗淡的倾向，但它在莎士比亚喜剧“著作”中占有重要地位，这不仅仅是因为它的创作年代较早。莎士比亚虽然把《亨利四世》上、下篇里的人物福斯塔夫、

① 英语谚语：“每个杰克都有自己的吉尔”，意为“人各有偶”。此处作者反其意而用之。

快嘴桂嫂、毕斯托尔、尼姆和夏禄重新写入这部剧中，但他也含蓄地把剧的背景从金雀花王朝时期的英格兰移至都铎王朝晚期的英格兰。该剧的场景是坐落在王家城堡和林苑边缘的一个繁华的英格兰城镇，它既不是想象中的伊利里亚，也不是没有方位的亚登；剧中人物是商人而不是贵族，该剧的语言是通俗口语而不是抒情诗语言。尽管该剧有这种朴实的平铺直叙风格，但它仍然让浪漫的爱情战胜了家长的善意计划和一个未遂的奸夫的恶意密谋。虽然杰克（范顿）追求并得到了自己的吉尔（安·培琪），但是福德、培琪、卡厄斯、斯兰德和福斯塔夫显然都未能实现自己的计划，只是失败的方式不同罢了。虽然《温莎的风流娘儿们》里的福斯塔夫可能缺少《亨利四世》中的福斯塔夫那种反弹的韧性，但他作为一个追求已婚女子的自我欺骗的、愚蠢可笑的角色，对于该剧表现性爱的权术是至关重要的。他在剧中受尽侮辱，先是被放在装脏衣服的篓子里倒了出去，后来又不得不屈辱地穿上女人的衣服（佯装“住在勃伦府的胖婆子”），最后被迫戴上传统表示通奸的犄角，受到妇女和装扮成仙女的小孩子的折磨。

《温莎的风流娘儿们》最后一场诡计迭生，然后一个个被揭露。丢脸的不仅仅是福斯塔夫一个人，那自以为在温莎林苑与女人有秘密约会的斯兰德和卡厄斯都发现自己受了骗，前来赴约的不是女人而是穿着女装的男孩子。在莎士比亚戏剧生涯中期的所谓“浪漫”喜剧里，伪装、女扮男装和男扮女装、自我爆炸的计谋和刻意安排的相会也是非常突出的特点。然而在这些剧里这种具有节日气氛的胡闹一般下降为次要情节，而青年恋人的痛苦、紧张和快乐则成为作者关注的中心问题。从根本上讲，每出戏的成功结局也取决于女主人公的机智。在《威尼斯商人》(The Merchant of Venice, 约 1596—1597)里，鲍西娅在剧情一

开始就悲叹父亲的死给她带来了被动的处境（“一个活着的女儿的意志，却要被一个死去的父亲的遗嘱所控制”）；在第四幕里，她穿上男律师的长袍发挥聪明才智，以便使安东尼奥摆脱夏洛克的契约所规定的骇人听闻的条款的约束（尽管她最后一次与夏洛克打交道时显然没有表现出她先前提倡的那种宽恕品德）。在《皆大欢喜》（约 1599—1600）里，罗瑟琳被叔父的宫廷放逐，她假扮成名叫盖尼米德的男子去亚登的森林隐居。尽管她使用的假名带有中性色彩，但她为了“治疗”奥兰多对“真正的”罗瑟琳的浪漫爱情而肆意与奥兰多作戏，这给该剧增添了性别的易变性。罗瑟琳即盖尼米德不仅控制了奥兰多的感情发展，而且逐渐控制了几乎所有在亚登小住或长住的人的命运。尽管她的外貌是男是女让人难以捉摸，但她成功地作了自己的主人；尽管她能自制，有理智，能分析自己，但她既不冷漠又不无情。尽管她有时能不带感伤地剖析人类的感情以责备害了相思病的奥兰多（“男人们在求婚时是四月天，在结婚时是十二月天；姑娘们作姑娘时是五月天，可是作了妻子天就大变”），但有时她又会求助于堂妹西莉娅并惊叹道：“啊，小妹妹，小妹妹，小妹妹，我漂亮的小妹妹，你不知道我爱得有多么深。但我的爱是不可测量的。我的爱有一个深邃莫测的底，像葡萄牙海湾一样。”罗瑟琳在流放中宽厚地行使着权威，而《第十二夜》（Twelfth Night, 1601）里那个因船翻而溺水又遇救的薇奥拉，在令人困窘的伊利里亚国里则不得不面对诸多矛盾对立及忧郁、盛怒和暴躁的种种表现而采取中间路线。为了保护自己，她装扮成一个净了身的侍童（西萨里奥），然而这样做并没有取得什么效果；奥西诺对她温柔地调情，奥丽维娅对她直接发动性爱攻势，无能的安德鲁·艾古契克爵士也坚持要与她决斗。最终她不是靠伪装而是靠自己的机智和聪颖保护了自己，使自己没有被那些不懂事的恋人的装

腔作势所干扰，也没有被那些蓬勃滋长于伊利里亚贵族家庭楼梯底下的愚蠢、虚伪和残酷的言行所伤害。

伊利里亚的诸多令人忧心的事情、紧张的局面和难以理解的状况，将在某种程度上从《无事生非》(Much Ado about Nothing，约 1598—1599)中梅西纳地方更为严重的混乱状况中反映出来。这些状况在《终成眷属》(All's Well that Ends Well，约 1603)和《一报还一报》(1604)这两部所谓的"问题"喜剧里得到刻意的强调。《无事生非》一开头就提到武力冲突，但随着剧情的发展，该剧并没有把这种冲突仅仅浓缩成并限定为贝特丽丝和培尼狄克之间的智斗；全剧还被谣言、尖刻的言词和不光彩的行为险恶地打乱，然后又重新组合在一起，以便让最后一幕出现不大稳妥的和解。实质上，这出戏表现的是人与人的相互关系，而不是和平与宁静。该剧苦涩的甜蜜反映在鲍尔萨泽的歌曲"不要叹气，姑娘们"里；男人们都是骗子，饱受欺骗的海洛似乎注定要叹气，但由于贝特丽斯和培尼狄克(祝福者与被祝福者)之间的摩擦转变成了平等伙伴的和谐关系，该剧最终就有了喜剧的结局和喜剧的活力。然而在《终成眷属》(剧中有患病的国王、没有吸引力的"男主人公"和长期受苦的、有主见的女主人公海丽娜)和《一报还一报》(剧中有成问题的公爵、虚伪的安哲鲁和易动怒的女主人公依莎贝拉)两剧的最后一场里，许多痛苦的声音变成了"呸，嘿，哼"，这就愈发令人感到不安。这两出戏都依赖床上的诡计以便让被遗弃的情妇们有可能得到她们的恋人；这两出戏都迫使恋人们确立婚姻关系，而不是让他们在相互同意的基础上形成婚姻关系。正如《一报还一报》的标题所示，该剧把一系列事件并列起来，而不是把它们结合成一个整体。第二幕里依莎贝拉为宽恕的概念进行辩护时那激动精彩的台词，是莎士比亚关于评判的困难和后果的最具探索性的表述，不

过我们可以认为，依莎贝拉既从未经实践的理想主义的角度进行论理，又从她本能的或后天获得的智慧来进行论理。在该剧的其它部分，她的理想主义暗示她对自己和对他人缺点的看法过于天真。《一报还一报》一剧表现阴暗的角落、朦胧的边缘和为确立生硬的定义而进行的尝试。它提出进行道德评判的必要性，尽管也说明所有的评判都是相对的。

人们一般认为是决定了上述"问题"剧的性质的那些内在"问题"，主要是十九世纪末和二十世纪初的莎士比亚批评的创新产物。有人争论说，因为《一报还一报》之类的剧不一定要像《第十二夜》之类的剧那样有那么多精确的浪漫的综合成分，所以莎士比亚在创作《一报还一报》时有可能被某种(不确知的)个人危机分散了精力。不安的、犹豫的或截然不同的反应以及相对的判断构成了他所有剧作的特点，无论是悲剧还是喜剧。把莎士比亚的剧作按照其内在思想和相似性分成大类和小类的一般作法，也一向有助于决定莎士比亚最后几部剧作的不同的批评命运，这些最后剧作包括四部成分多样的话剧——《佩里克利斯》(Pericles, 约 1607—1608)、《辛白林》(Cymbeline, 约 1610—1611)、《冬天的故事》(The Winter's Tale, 约 1609—1610)和《暴风雨》(约 1610—1611)——以及同样是成分多样的历史剧《亨利八世》(Henry Ⅷ, 有时名为《一切都是真的》〔All Is True〕，约 1612—1613)。有些批评家从这些作品里看到了和谐与灵性的明证，而另一些批评家则只注意到其中的无序和倦怠；有些批评家强调莎士比亚做了全新的实验，而另一些批评家则反对重新改造那些濒临死亡的戏剧表演传统；有些批评家看出一种新的现实主义，而另一些批评家则坚持认为这些作品蓄意背离了现实主义。

莎士比亚的最后四部戏剧以新的艺术激情把喜剧主题与悲

剧主题融合在一起，从而有效地继续了他早期剧作中的不规则的发展线索。更令人振奋的是，这些剧似乎都肯定了一点：在某些种喜剧里，人类的幸福是可以从绝望的口中抢救出来的。《辛白林》里的伊摩琴和《冬天的故事》里的赫米温妮都面临个人的和政治的危机，她们都用一种成熟的和明确表达的尊严去面对它们。缺乏条理的、文本中有些问题的《配力克利斯》（对开本的编辑们未将其编入选集）和几乎具有新古典主义条理性的《暴风雨》（那些对开本的编辑们给其以很高的赞誉）强调了父女关系的紧张程度。《冬天的故事》的情节在不同的季节、不同的王国和不同代人之间跳跃发展，而《暴风雨》的剧情则发生在一个小岛上，并集中于一天的下午。所有这些最后的剧作都要求复杂的舞台装置，似乎也都利用了黑衣修会剧院可资利用的场景效果。所有这些剧都以各自独特的方式把老一辈人的罪恶和缺点，与新一辈人所代表的再生的希望进行了对比，都通过表现重新发现、再生和复活来平衡死亡的进攻。在每一部剧里，背叛、诽谤和暴虐都扭曲了人际关系和政治关系；在每一部剧里，自律和自知的人文主义理想都是针对公共事务的治理不当和私人事务的管理不善来表现的。

莎士比亚在他最后的一部戏剧（可能是与约翰·弗莱彻合著的）里又回到了英格兰的"事迹"。在《亨利八世》剧中那经常自相矛盾的政治世界里，这位国王的真正威望似乎是由于其原先的同盟者、朋友和顾问们相继失败而得到提高的。虽然在剧终时这位国王对他年幼的女儿伊丽莎白会有光辉前程的预言慈祥地表示欣慰，但全剧的过程已经暗示出亨利八世宫廷里的生活可能是多么苦恼、可怕和危险。对白金汉，特别是对沃尔西来说，政治命运的逆转和即将到来的审判结局引发出庄重的忏悔默祷。对由于国家的原因遭到国王遗弃但坚信自己在上帝和人

类面前无罪的凯瑟琳王后来说，死亡的逼近要求她与自己的敌人和解。根据通行的基督教临终规则，死亡的逼近也要求她把她的世俗事务理出头绪。凯瑟琳得到上帝赐予的关于幸福的庄严梦幻，她平静地要求为她举行适当的葬礼以宣告她具有完整的人格和未受侵犯的尊严：

好姑娘，我死以后，
要让人们尊敬地对待我，在我全身
撒上处女的花朵，这样全世界都会知道
我至死都是贞洁的妻子。给我涂上香膏，
然后把我安葬。我虽已被废黜，但是
请把我像王后和国王女儿一样安葬。

凯瑟琳王后在床上平静地死去，既没有怒斥上苍，也没有受到地狱官员的威胁。重要的是，她既没有被判上绞刑架也没有就戮于战场，既没有死于毒药也没有死于刺客的匕首。尽管《亨利八世》集历史剧、悲剧、喜剧、庆典和壮观场面于一体，是无法定性的混合剧，但这部一度大受赞赏而如今备受冷落的剧作，还把平静的临终场面引进了非宗教文学。它既给一个受冤屈的女人以尊严，又把一个王后变成了凡人，这后一点大概更加独特。

本·琼生与喜剧舞台

本(杰明)·琼生(Ben[jamin] Jonson, 1572/3—1637)在他的伦敦喜剧《巴塞洛缪节集市》(1614 年上演，1631 年出版)的“演出前言”里让扮演他的文书(即抄写员)的男演员宣告，这部即将演出的新剧将是“快乐的，像体育比赛一样喧闹，其创作目的是愉悦所有的人，而不是冒犯任何人”。这一前言开创了演员与非

演员之间的渗透，以及幻想与现实之间的相互作用，整部喜剧都是以此为基础的。该剧还引进了批评当时观众欣赏情趣的旁白。这位文书在提到基德的《西班牙悲剧》和莎士比亚最早的也是最有血腥气的一部悲剧时宣告："凡是仍断言《希厄洛尼莫》或《安德洛尼克斯》是迄今为止的最佳戏剧的人，在这里将毫无例外地被视为作出了一成不变的判断的人，他的判断在最近二十五年或三十年间没有改变。"他故意夸张地指出这两部十六世纪九十年代写的充满浮夸语言的悲剧早已过时，并暗示古老的戏剧样式现在该废止了(尽管这可能是个讽刺性的建议，因为琼生年轻时据说扮演过希厄洛尼莫，后来在重新上演基德这部剧时又增写过台词)。然而这位文书后来对莎士比亚后期逐渐发展起来的悲喜剧混合的演出风尚所做的评论可就不那么迁就宽容了。"《冬天的故事》、《暴风雨》以及诸如此类的滑稽剧"被轻蔑地视为有失体统；它们凭空杜撰，有悖常理，而且受到"跳吉格舞和华尔兹舞的强烈欲望"的庸俗破坏。

然而，迎合公众要求、表现浪漫的逃避现实思想，并给琼生所批评的那种有潜在悲剧内涵的戏剧加上皆大欢喜结局的戏剧家，并非只有莎士比亚一个人。约翰·弗莱彻(John Fletcher, 1579—1625)在他的希腊田园诗剧《忠贞的牧羊女》(The Faithful Shepherdess, 约1608)的序言《致读者》里强调：悲喜剧并不是因为把欢乐与谋杀结合在一起才得名的，而是因为它回避死亡，"这足以使它不成为悲剧，但又使某些方面接近悲剧，这样又足以使它不成为喜剧"。悲喜剧表现"亲近的人们"之间的苦难和欢乐；尽管菲利普·锡德尼爵士在《为诗辩护》里对悲喜剧进行了苛刻的批评，但这种剧能把高雅与平凡愉快地结合在一起("在悲喜剧里，上帝就像在悲剧里那样合法，自私的人就像在喜剧里那样合法")。弗莱彻与几位作家，特别是与弗兰西斯·鲍蒙特

(Francis Beaumont, 1584—1616)亲密合作并取得了成功；他用多种戏剧模式进行创作，逐步发展了一种特别的戏剧，其特点是把阴谋与浪漫、爱情与危险、牧歌与抒情诗结合起来，这种结合是多样化的而且有时是令人惊讶的。他的悲喜剧都反映了锡德尼的散文体田园诗及其意大利范例，都采用了皆大欢喜结局的规则，这种结局暗示：就是在不完美的世界里美德也能得到完美的报偿。鲍蒙特和弗莱彻合写的《高等法院法官，或爱情在流血》(Philaster, or love lies a-bleeding, 约 1609, 1620 年出版)的情节显示不公正的状况得到扭转，灾难得到避免，继承人一旦采取伪装便恢复了自己的权益，故意制造的误解最终得到消除。在弗莱彻和鲍蒙特合著的《国王与非国王》(A King and No King, 1611, 1619 年出版)里，阿巴瑟斯国王对他妹妹的乱伦爱情和他制定的可能导致悲剧结果的谋杀、强奸和自杀计划，在某种程度上偶然地但也是必要地解体了，因为他及时地了解到，自己事实上既不是国王，也不是那个女子的哥哥。弗莱彻与莎士比亚合写的《两个贵族亲戚》(The Two Noble Kinsmen, 1613, 1634 年印行)以乔叟的《骑士的故事》为素材，以便重述关于骑士的对立、令人烦恼的人际关系和突然发生的逆转的故事。然而忒修斯公爵在最后的一段台词里，对命运的无常进行了显然是非乔叟式的深思，这种深思有可能恰当地出现在这类悲喜剧的任何一部的结尾。在忒修斯公爵看来，可以把这出戏中的悖论和令人困惑不安之处，解释为反映了命运的不可测和上帝裁决的及时性："啊，你们这些天国的迷人精，/把我们塑造成了什么样的人！ 我们为缺少的东西/而大笑，为已有的东西而遗憾；我们/仍然是某种儿童。让我们表示感谢/为了……"

弗兰西斯·鲍蒙特的喧闹的滑稽讽刺剧《以炽热碾锤为标志的骑士》(The Knight of the Burning Pestle, 1607—1613)明显不

同于他与弗莱彻合写的那些悲喜剧。这部戏剧的背景是现代伦敦,而不是想象中的类似阿卡迪亚的山林;该剧开场时,黑衣修会剧院正在上演一出文雅的话剧,突然一个粗野的公民和他的妻子打断了序幕,他们要求演员表演更适合他们这些中等文化程度的人欣赏的剧目。这位自负的杂货店老板声称:大多数现代作家出于有教养的人的偏见,时常讥讽有所作为的伦敦商人,使他们义愤填膺;他建议:从伦敦过去和现在的商业成就当中,大概能找到更适合戏剧表现的题材。这位杂货店老板还希望在剧中能给他的徒弟、自以为是的业余演员雷夫留一个角色。就在这些公民的要求得到满足,雷夫也登上舞台之时,骑士精神与商业先是被迫不协调地结合在一起,最后被迫达成了不能使人信服的友好和解。虽然《以炽热碾锤为标志的骑士》最初没有受到观众的欢迎,但该剧生动地说明了,城市习俗和城市人物,对十六世纪晚期和十七世纪早期以伦敦为创作基地的喜剧作家们选择题材起了多么大的决定性作用。

非浪漫喜剧以《拉尔夫·罗伊斯特·多伊斯特》(Ralph Roister Doister)一类戏剧为开端,这个剧种自从笨拙地出现以来,已经在戏剧演出的复杂性和题材的相互参照方面取得了很快的进步。《老妇人的故事》(The Old Wives' Tale, 约 1590, 1595 年出版)是集古罗马喜剧作家普劳图斯的戏剧成分和现代英格兰民间戏剧成分于一体的大杂烩,也是罗马风格和乡村风格的融合体,这部剧体现了作者乔治·皮尔(George Peele, 1556—1596)对逃避现实的“田园诗”时尚所作的讽刺性评论。托马斯·德克(Thomas Dekker, 约 1570—1632)创作的《鞋匠的假日,或关于文雅手工艺的快乐喜剧》(The Shoemaker's Holiday, or A Pleasant Comedy of the Gentle Craft, 1599—1600),把古罗马城市喜剧移植到现代商业发达的伦敦,比《老妇人的故事》更有条理更

具体。德克与在他之前的德洛尼一样，非常具体地表现诚实的劳动和受人尊重的手工业是现代联邦国家健康成长的关键。这出戏的背景是亨利五世对法国作战时期，剧情强调了许多伊丽莎白时期的商人们很可能会认为是不言自明的但很革命的社会真理：绅士与熟练工匠享有同等尊严。《鞋匠的假日》的主人公西蒙·艾尔上升到了伦敦市长勋爵的地位，取得了基本上属于中产阶级的尊严，但他的女儿罗斯却嫁给了林肯伯爵的亲戚。然而，尽管国王准备承认“爱情不尊重血统”，但在艾尔看来，宫廷与手工艺的结合是不平等的。“那些身穿丝绸的家伙不过是描画出来的形象而已，是局外人，局外人”，他竭力对自己的一心向上爬的女儿强调说：“什么？这‘文雅的手艺’是一种谋生手段，一个人能靠它走遍欧洲，走遍全世界！”

职业自豪感、“暴发户”的一意孤行，以及世代之间和阶级之间的喜剧性冲突，在托马斯·米德尔顿（Thomas Middleton, 1580—1627）的三部伦敦喜剧里也有突出的表现，这三出戏是《先生们，这是个疯狂的世界》（A Mad World, My Masters, 约1605—1607，1608年印行）、《妙计捉老者》（A Trick to Catch the Old One, 1605, 1608年印行）和《奇普赛德的贞洁姑娘》（A Chaste Maid in Cheapside, 1611）。然而对米德尔顿来说，社会的反常现象、新的重商主义价值体系，以及金钱与色情的平衡，显示了城市社会的腐败。在每出戏里，靠诡计行骗的人不得不被比他们更有计谋的人击败，那些既缺少灵气才智，又缺少完整人格的老人，被年轻人用智慧战胜。事实证明，足智多谋是抵御专制压迫的最佳手段。在《妙计捉老者》里，米德尔顿表现西奥多勒斯·维特古德（他的姓 Witgood 的含义是：他的敏锐才智是神赐的）制服了两个“老者”，一个是在伦敦放高利贷的叔父皮村尼厄斯·卢克（Lucre, 意为“金钱”），另一个是吝啬的沃克丁·霍德

(Hoard，意为"聚财")。维特古德从前者那里夺回了失去的遗产，从后者那里夺回了新娘。尽管《奇普赛德的贞洁姑娘》一剧的情节不像《妙计捉老者》的情节那么依赖于巧妙风趣的语言，但它同样表明了作者对金钱、色情和地位的关心。一个恰当地命名为耶洛海默(Yellowhammer，意为"黄锤")的金匠及其妻子莫德林，企图保住自己新得到的社会地位，因此把女儿嫁给了沃尔特·沃杭德(Whorehound，意为"追猎妓女的狗")爵士，此人有更高社会地位，尽管道德水平不高(正如其姓氏所示)。莫尔·耶洛海默最后彻底战胜了他们，与一个自己选中的家道败落的绅士私奔了。与此同时，耶洛海默夫妇决定让他们正在上大学本科的儿子与一个富有的威尔士寡妇联姻(莫德林强调说："是啊，肯定，威尔士一个巨富，/至少继承了十九座山脉，/除了她的商品和牛羊以外")。后来真相不幸被揭露出来，原来这个寡妇只不过是沃尔特爵士的妓女。米德尔顿在全剧自始至终揭露了装腔作势、虚假的估计和无望的期盼。他笔下的中产阶级耶洛海默夫妇因庸俗地趋炎附势而犯了错误(例如，他们给在剑桥大学上学的儿子寄去一把金汤匙，"以便用它在大厅里在非贵族出身的先生中间喝肉汤")，而他笔下的有绅士风度的沃杭德则既缺乏荣誉感又缺乏道德准则。这三出戏的皆大欢喜的结局，可能是因为考虑到青年恋人的胜利，但是这种结局也为装腔作势的人、傻瓜和坏人大丢面子而狂喜。

菲利普·马辛杰(Philip Massinger, 1583—1640)从一六一六年左右就开始与弗莱彻正式合作，他在后期创作的公民喜剧里注入了自己与众不同的绅士偏见，因而在很大程度上缓和了米德尔顿式的粗鲁讽刺。《新法还旧账》(A New Way to Pay Old Debts, 约 1625, 1633 年出版)遵循《妙计捉老者》的先例，把绅士的风趣和挥霍与中产阶级的虚伪和自私进行对比，《城市太太》

(The City Madam, 1632, 1658 年出版)一剧也是如此,不过不如前者深刻。在长时间走红的《新法还旧账》里,巧取豪夺的贾尔斯·奥弗里彻(Overreach, 意为"诈骗")爵士被人施以计谋,不得不把夺走的财产还给了他的外甥韦尔伯恩(Wellborn, 意为"出身高贵")并给他恢复了名誉。这出戏围绕着出身高贵的人与靠不正当手段获取财富的人之间的斗争展开,取得了良好的效果。韦尔伯恩不仅恢复了应有的社会地位,而且被任命为军队的连长;他的新赞助人洛弗尔勋爵娶了奥尔沃斯(Allworth, 意为"价值连城")夫人为妻,而受了捉弄的暴发户奥弗里彻却因绝望而发疯,最后被强制送进了精神病院。在《城市太太》里,这种传统的秩序也取得了成功。鲁克·弗鲁格尔(Frugal, 意为"节俭")在生性善良的哥哥自称去隐修院修行后,代其照顾有着强烈攀比愿望的家眷,事实证明鲁克像莎士比亚的安吉洛一样是个可怕的压迫者(马辛杰大概知道《一报还一报》这个剧)。然而鲁克按照要求使这个家恢复了原有的正常秩序,这家的真正主人回来时也被视为解除和揭露了虚伪的人而受到欢迎。在约翰·弗鲁格尔爵士看来,家庭秩序如此得到恢复有一定的含义,那就是他的家庭成员今后应该知道自己在社会的、两性的和经济的等级制度中处于什么样的地位,他叫他的妻子"教导/我们的因财富而傲慢的城市太太们,要在/自己的圈子里活动,并情愿承认/……'在城市和宫廷之间'是有距离的"。在马辛杰看来,有条不紊的喜剧结尾似乎要求回复到原先的状况。男性家长重新恢复了对全家的统治,暴发户屈从于绅士的意旨,祖传的富户比暴发户更加光彩。

本·琼生的城市喜剧比他的同代作家和模仿者的作品更丰富,更咄咄逼人,也更具颠覆性。无论琼生为宫廷写的消遣节目、他的宫廷假面剧以及他为著名贵族写的诗歌,在多大程度上

表达了他对君主统治原则和贵族赞助制的尊重，但他的戏剧揭示他是一个既不尊重个人又不尊重权威的不顾后果的人。他的喜剧在人物塑造方面是丰富多彩的，情节构思也特别有条理。他的早期喜剧嘲笑荒谬、古怪和言行不一，他把这些表现加以典型化，称之为"气质"，而他在十七世纪初始年间制作精细的戏剧，则更直接地表现权力与操纵行为。他的主人公们虽然以自己天生的才智取得了荣耀，可是他们的雄心包含内在的缺点，正如古代那些一意孤行建造巴别通天塔的人们所怀的雄心那样。琼生笔下的人物就像巴别塔建造者一样被语言所困扰。特别是在《炼金术士》(The Alchemist)一剧里，自私自利的思想、自我中心主义、专业行话、私人隐语，都妨碍人物听懂别人的话并作出恰当的反应；诸多人物各有独特的声音、个人语言和表达方法，靠这些把他们有效地区分开来。他们可能一时找不到合适的词语，但更关键的是，他们可能迷失在词语里。

琼生惯于以书面和口头形式宣告自己的文学旨意，他在自己的笔记和反思杂集《素质，或关于人和礼仪的发现》(Timber, or Discoveries Made upon Men and Manners，遗稿于1640年出版)的一篇里一再强调，希腊人认为喜剧与悲剧同样高贵。他补充道，喜剧作家被视为道德教员，"丝毫不比悲剧作家逊色"。他批评说，现代戏剧观众一直未能理解"哄堂大笑"对于喜剧来说并不重要，而"公正、真实、清楚、直率"才是最根本的。《人人高兴》(Every Man in His Humour)一剧的第二稿发表在他一六一六年出版的对开本著作集里，该剧的《序幕》面对降低了的公众情趣力图阐明自己剧作的特点。他声称他"讨厌"一种戏剧，这种剧使"一个现在还在襁褓里的婴儿，长大成人，然后不知不觉地往上蹿/很快就过了六十岁"，这种剧还"用三把生锈的宝剑"重演"约克公爵与兰开斯特公爵之间的长期争战"。他自己的剧

将不会有表达歉意的合唱，不会有布景效果，也不会有预示不祥的音响。它们宁可使用

……事迹和语言，正如人们常用的那种，
还有人物，正如喜剧会选择的那种，
在她要展现某时代的一个形象时，
并嘲弄人类的愚行而不是罪行时。
除非我们通过仍爱我们常犯的错，
如实表现它们，虽然知道它们邪恶。
我指的是你们都会承认的那些错，
通过嘲笑，它们的价值不会低过……

这是一种宣告戏剧新时代即将到来的努力，这个新的时代将要摈弃矫揉造作并代之以朴素的语言，将要进行颠覆而不是进行对抗，将要承认戏剧可以表现一种共通的有缺陷的人性，而不是拔高悲剧英雄并将他们孤立起来。

琼生的《人人高兴》的修改稿本身就是给读者发出的信号，说明他个人策动了一场革命。该剧第一稿在一五九八年首演，演员表上有莎士比亚的名字，剧的背景是佛罗伦萨，人物带意大利口音。一六一六年该剧再次上演时就成了绝对是伦敦的话剧，作者把第一稿里的洛伦佐一家换成了诺韦尔一家，把马斯科换成了布雷沃姆，把“伯巴狄拉”翻译成十足的英语人名伯巴狄尔，并将其塑造成一个“圣保罗人”，即经常出入曾一度公众云集的圣保罗大教堂中殿的一个懒散的专业“浪荡子”。这部“英格兰的”《人人高兴》并不仅仅嘲弄人类的愚行；它精确地研究了一种心血来潮的过分行为，琼生相信这种过分行为干扰了人间事务的平稳的和理性的发展。过分的行为也决定了琼生四部最微妙、多样和富有生气的喜剧的性质，这四部喜剧是：《沃尔蓬》

(Volpone, 1605—1606, 1607 年出版)、《阴阳人，或安静的女人》(Epicene, or the Silent Woman, 1609—1610, 1616 年印行)、《炼金术士》(1610, 1612 年印行)、《巴塞洛缪节集市》(Bartholomew Fair, 1614, 1631 年印行)。《阴阳人》集中表现"不喜欢噪音的绅士"莫罗斯对于安静的痴迷。无论莫罗斯个人进行的斗争在二十世纪的观众看来有多么正确，多么符合生态学的需要，但在十七世纪的观众看来他是很荒唐的。他痛恨城市生活里的基本声音，如钟声、谈话声、街头叫卖声、马车的车轮声，以及偶尔响起的礼炮声。他力求从人类社会隐退到自己一个人的自私安全的小天地里("除了我自己的声音以外，所有的说话声都使我痛苦，它们似乎是刺耳的、无礼的、令人烦恼的")。莫罗斯成了一个怪僻的遁世者，成了那些公开揭露他的遁世行为并让公众嘲笑他的人的上好猎物。为了伤害他的侄子，他娶了一个"安静的女人"为妻，但是他先是发现这位新娘是个唠叨不休的泼妇，最后才发现此人根本不是什么新娘，而是一个穿着姑娘服装的男孩子。这部喜剧的结尾具有令人不安的多重含义，不是关于这个条理清晰的婚姻故事，而是关于必要的离婚，和关于被莫罗斯剥夺了继承权的侄子多芬尼·尤金爵士(又一个"出身高贵"的继承人)得到金钱的正当理由。

《炼金术士》集中表现的不是可爱慕的专门揭露愚行的施诡计者，而是使人变成傻瓜的职业骗子。该剧开头是一场喧闹的争吵("我要放屁熏你"，"我要把你剥光"，"我要用好胶水/粘你的丝绸衫")，然后通过实施一系列精心策划的阴谋让情节很快发展；在第三幕里，剧情加速发展，似乎要发展成一场不可避免的灾难；但琼生没有让这个阴谋爆发，而是让它缓解，从而阻止了灾难的发生。虽然这出戏的整个事件局限在伦敦黑衣修会地区的一所房子里，但正如黑衣修会剧院当初的观众们一定会猜

想的那样，该剧展现的是更大范围的伦敦，包括观众经历中的伦敦和期望中的伦敦。在最后一幕戏里，当炼金术士“微妙”(Subtle)从舞台上消失的时候，作者让观众想象他已逃到更大范围的伦敦去了，正在那里寻找更多的鸥鸟（他过去的助手“脸面”〔Face〕确实主动承诺“看在老熟人的面上，不时地”给他打发去一个顾客）。虽然在事件发展过程中“微妙”和“脸面”成功地让城里各色人等上当受骗，从中渔利（包括沉湎于美食的爵士“贪财”〔Mammon〕、卖烟草的“毒贩”〔Drugger〕、赌棍“暴躁”〔Surly〕，以及两个自以为正义的清教徒“有益的磨难”〔Tribulation Wholesome〕和他的执事“欺骗者”亚拿尼亚〔Ananias〕①），但是剧的末尾给我们的感觉是：下一个受害者可能就在这个剧场里，就坐在我们身边。《巴塞洛缪节集市》一剧的背景是伦敦过去著名的“八月集市”，在剧中琼生也使用了类似的令人忧虑的效果。这个集市连同其目的多样的娱乐表演（例如厄休拉的猪帐篷也是饭馆、露天厕所、妓馆，在那里“你可以享受到妓女，还有猪的尸体，先生，两样都是滚烫的”），实际上是个伦敦的城外之城，它不受约束，具有狂欢节气氛。那些试图约束它，说它的坏话，或嘲笑它的人，无论是亚当·“过分”(Adam Overdo)法官，还是清教徒“国之热情·繁忙”(Zeal - of - the - Land Busy)，还是风流男子“争吵”(Quarlous)和“赢妻”(Winwife)，都身不由己地卷入了集市中诸多逆转事件、暧昧事件和令人惊奇的事件以及角色转换之中。在该剧末尾，人们劝告正在挣扎的“过分”：“要记住你不过是个亚当，是个血肉之躯！”“你有你的弱点；忘掉你的姓氏‘过分’吧，请我们吃晚饭吧。”他没有办法，只好同

① 亚拿尼亚是基督教《圣经》故事人物，因伙同妻子私扣变卖田产之所得欺哄圣灵而死。他的名字也就有了“欺骗者”之意。

意了。

《沃尔蓬,或狐狸》(Volpone, or The Fox)是琼生的最富野性的一部喜剧。尽管它的标题涉及动物,并且剧中有一组以动物命名的有意大利人长相的人物(“狐狸”、“麻蝇”、“兀鹫”、“乌鸦”、“渡鸦”),但它从来没有把人贬低成动物或纯粹的概念。该剧中具有美德的人物西莉亚(“神圣”)和博纳里欧(“好人”)虽然可能像小人物一般行事,可能口头上总挂着关于道德的陈词滥调,但他们引发我们思考:在这样一个特别邪恶的世界里,正直又能如何用其它方法表达自己呢。《沃尔蓬》里的威尼斯绝非宁静之地。那里的商人肆无忌惮,追逐私利;那里的丈夫唯利是图,粗暴无礼;那里的律师撒谎腐败,就连去那里访问的人都把那个城市的装腔作势误认为是老练成熟。在作者精心设计的沃尔蓬的开场白里,所有的价值观念都被颠倒过来或暴露出来以便重新定义:

> 早安,新的一天;早安,我的金子,
> 打开圣坛,让我看看我的圣人。
> (莫斯卡拉开帘子,露出一堆金币)
> 万福,世界之魂,万福,我的灵魂!
> 看到你的光辉竟使太阳黯然失色,
> 我比拥挤的世界见到久违的太阳
> 钻出白羊星座的尖犄角还要高兴;
> 这堆金子躺在我的其它宝物中间,
> 就像黑夜里熊熊燃烧的火焰,又像
> 所有的黑暗都逃往中心时那冲出
> 混沌的白昼。啊,你虽然是太阳之子,
> 但比你的父亲更明亮,让我崇敬地
> 亲吻你,并亲吻这间神圣的房间里

所有神圣宝藏之中的每一件圣物。

沃尔蓬炫耀他的财富，/正如威尼斯在鼎盛时期炫耀自己财富一样，他像这座城市一样感到自豪，“与其说是为高兴地占有了财产/不如说是为用狡猾手段购置了财富，/因为这一切都不是用普通方法得到的”。然而他却承认金子颠倒了异教传说和基督教《圣经》中的隐喻；金子窃夺了大自然的光彩和爱情的欢乐，甚至使地狱“再加上你”就有了天堂的价值。沃尔蓬不是马洛笔下的那种局外人，不是雄心勃勃的知识分子，不是冷漠聪明的暴发户（不像“微妙”）；他是贵族阶级的局内人，有一种特殊才能，善于挖掘重商主义贪婪本性中更加阴暗、更加被动的一面。最重要的是，他是一个具有创造活力的人，他成功地扮演了一系列角色（富豪、病人、江湖骗子、乐师、诗人、恋人），但是他最后在一个（诡诈程度仅仅稍逊于他的）宫廷的逼迫下成了他曾伪装过的那种长期病人。《沃尔蓬》中的威尼斯所行的正义并不是《威尼斯商人》一剧所维护的那种理想。然而戏剧家琼生与他所“敬爱的”莎士比亚不同，他似乎更具有既不相信传奇又不相信政治理想的倾向。

琼生与高贵的罗马风格

虽然琼生不一定相信理想和理想主义者，但如果情势需要，或在情势需要之时，他肯定会为其歌功颂德。“情势”一般是指在贵族统治和贵族文化都十分重要的时代里，贵族的追求和贵族的赞助恰巧相吻合的情况。琼生可能是文艺复兴时期的英语作家里最名副其实的新罗马派作家了。他欣然把自己与罗马杰出诗人贺拉斯相提并论，还把贺拉斯的诗歌题材与奥古斯都统治时期的暧昧和反常现象联系在一起。从琼生的假面剧《婚礼》

(Hymenaei, 1606 年在宫廷首演,作为两个上层阶级家庭联姻庆典的一部分)的印刷文本里可以明显看出他对古希腊罗马典籍涉猎广泛,因为正文后的附录中有大量精深的学术性注释,简直把这个文本变成了关于罗马婚礼习俗的古文物研究文献。然而还是收集在一六一六年出版的对开本《隽语诗集》(Epigrammes)和《森林集》(The Forrest)里的诗歌,最明显地表现出琼生受到罗马诗人的直接影响(如《森林集》标题中的"Forrest "解释了拉丁文"silva"一词的含意,"silva"既指"森林"又指"集子")。琼生认为《隽语诗集》是他的研究成果中"最成熟的果实",并声称其价值高于他创作的所有剧本;这部诗集包括许多简练的诗歌,分别写给他的诗神缪斯、詹姆斯国王、著名的男女贵族,以及他文学上的朋友、同盟者和敌人。所有这些诗都是根据罗马诗人尤维纳利斯(Juvenal)和贺拉斯用拉丁语加以完善的洗练形式改写成的英语韵诗。例如在第一百零三首和第一百零五首隽语诗里,作者称赞玛丽·罗斯夫人是美丽女性中的"美丽之冠",称赞她无愧于她那著名的家庭,最为高雅的是,还称颂她是古希腊罗马神话中诸神的再生化身(夫人,如果所有的古物全都失传,/所有的历史全被密封,所有的寓言全被勾销;/我们得到的遗产,绝非时间空间的赐予,/丝毫没有提到仙女、诗神、美慧女神……谁会禁不住按照你的模样来塑造她们呢?)。《森林集》里有一首按贺拉斯书信风格写的诗,是致玛丽夫人的丈夫罗伯特·罗斯男爵的,该诗把罗马城和宫廷里的恶习、消遣、娱乐与乡村生活中的别样乐趣加以对比。罗斯先生不参加假面舞会("夜间的短暂表演"),而是享受熟睡的乐趣,或是在床上倾听"牡鹿大声说话"。他能在井井有条且硕果累累的四季更迭之中自得其乐,还能在他人"穿着有罪的甲胄守望,并忍受着/轻率指挥的狂怒"时"洁身自好"。关于文雅隐退以陶冶情操的类似召唤也出现在《致彭

瑟斯特》(To Penshurst)一诗里,彭瑟斯特是罗伯特·锡德尼爵士(玛丽·罗斯之父)的庄园。这首诗从学术角度回忆了罗马诗人马提雅尔(Martial)的某些隽语诗,并再现了公元一世纪时盛行于罗马诗坛的反城市道德观,这些都有助于形成诗中对贵族价值观的赞颂,琼生认为那种价值观是永恒的。彭瑟斯特庄园在建筑风格上既没有矫饰,也没有表现其主人沉重的自豪感。它的园林格外富饶,它的佃农也格外多产:肥硕的鲤鱼窜入鱼网,鳗鱼跃上岸头落在渔人面前,无花果、葡萄、榅桲依次成熟,农家"已成年的女儿们"佩带着"她们自己的标志——梅或梨"来到房前。最重要的是,琼生似乎从自己在彭瑟斯特受到的款待中找到一种特殊的快乐:

在那里,没有一个客人不被留下进餐,
他不用害怕,就尝尝主人自己的菜饭:
在那里,我将要分享爵爷大人的啤酒、
他的面包,还品尝他喝的那种葡萄酒。
我虽然不喜欢就坐(如现在一些人在
伟人的餐桌旁那样),但还是吃得畅快。

《致彭瑟斯特》一诗刻意讲述了慷慨大方、潇洒风雅、朴实文明的观念,琼生认为这一观念把现代贵族与被古罗马诗人理想化了的贵族赞助人联系起来。

在琼生的散文集《发现》(Discoveries)的第八十九篇(《天才的贵族》〔Nobilium Ingenia〕)里,他对贵族统治阶级的政治特点进行了激进的不同凡响的分析。他断言:有些贵族无私地辅佐他们的君主;有些贵族"贪恋自己的安逸生活",他们出于邪恶、本性、或自主的思想而"逃避政事和责任";还有些贵族"出于阴谋诡计而退避三舍",君主应把这类人"划入他的公开敌人之

列"。道德、效劳、懈怠、背叛、阴谋这些矛盾倾向正是琼生在他的两部罗马悲剧《塞扬努斯的覆灭》(Sejanus his Fall, 1603, 1605年出版)和《喀提林》(Catiline, 1611)里所探究的内容。虽然这两出戏主要效仿古罗马戏剧的先例,并大量使用了拉丁史学家、演说家及诗人撰写的知识性资料,但它们的创作目的绝非仅仅为了证明琼生的广博学识。两出戏都暗示:古罗马的腐败、背叛、贪赃枉法与现代英国的动荡状况有许多鲜明的相似之处。虽然琼生的首批观众对有见地的《喀提林》没有作出什么反应(这使作者不得不在该剧印行文本的序言里为自己的创新作品进行辩护),但几乎所有的人都能看出公元前六十三年的喀提林阴谋与公元一六〇五年的火药阴谋之间的类比关系。正如更为生动的《塞扬努斯的覆灭》一剧所示,琼生欣然承认:如果可以把古罗马贵族的美德看作是联系古代秩序与现代秩序的一种理想的话,那么古代的恶行也可能在现代社会的弊病中找到共鸣。这部悲剧着重描写懒惰、多疑、无耻的皇帝提比略的诡计和贪欲,他决心通过一位出身卑微但已被委以要职的宠臣的帮助来治理每况愈下的罗马。宠臣塞扬努斯在其主子的教唆下并在恶毒的(此词毫不夸张)守寡太后利维娅的"精炼"之下,试图通过威胁、暴力、恐怖、谋杀相结合的特别卑劣的手段镇压一切潜在的反对势力。正像琼生笔下许多带喜剧色彩的罪人(他们在许多方面来源于琼生本人)的情况一样,塞扬努斯追求的目标过高,于是他的计谋开始面临危机。在第五幕开头,他为自己的天才和影响而欢呼:

增长,增长吧,我的欢乐:你们别怕宣扬
自己,你们与你们的缘由是同样宏大。
我以前没有生命;这是我第一个时辰:
此刻我看到我的思想被我的权力所企及。

此外，把握住我的希望吧。这个世界知道，
伟大高尚的只有两个，那就是罗马和我。
我的家园已容不下我；我是在空中前行：
每走一步，我都感觉自己前倾的头颅
撞掉一颗天上的星宿！到了这等高度，
我那些以前听起来狂妄放肆的愿望
似乎都变得平庸、贫乏和卑微：是地位，
而非血缘，识别出高尚的和卑鄙的人。
难道没有什么能比当凯撒更重要吗？
难道我们就该停留于此吗？

这部戏剧并没有认为这种危险的野心的根源主要在于一个平民的违反常规得到升迁，它宁愿认为罗马社会的衰败来自其专制政体的性质，以及一个决心按自己的形象建设新世界的皇帝的人格。塞扬努斯被杀害了，因为提比略发现他已经没有用了，还因为这位主子比他的奴才更能狡猾地操纵怯懦的元老院。塞扬努斯沉默不语，无可奈何地死去了，他被一群报仇心切的罗马暴徒撕成碎片，他的遗体"四散分离，因为他不需要坟墓，/一粒尘沙覆盖一小片尸骨：/因此他没有墓地，却又经常被埋葬"。

这部很少上演的《塞扬努斯的覆灭》是莎士比亚同代作家写的关于罗马帝国的悲剧中唯一能与《科里奥兰纳斯》和《安东尼与克莉奥佩特拉》相媲美的作品。乔治·查普曼的《凯撒与庞培》(Caesar and Pompey，约 1559—1607，1631 年印行)通过乌提卡的小加图的所见所闻和英勇自杀，深刻地探究了古罗马的禁欲主义。这出戏在表现手法上虽有一种缓慢的尊严，但缺少戏剧活力的补偿。像《塞扬努斯的覆灭》一样，马辛杰的《罗马演员》(The Roman Actor，1626 年完成，1629 年印行)不再表现垂死的罗马共和国，而是表现罗马帝国统治的衰落和动荡。图密善皇

帝像琼生笔下的提比略一样淫荡，在指挥方面也像提比略一样专横，容易招致危险。这位皇帝被告知：罗马这个曾培育了像鲁克丽丝、布鲁特斯那样的人的优秀品德的国度已经没有“任何罗马遗风，而在你心中/只有塔昆的淫欲”。这出戏之所以出名，主要是因为它竭力为戏剧辩护，它认为戏剧是医治放荡行为或不公正的政治伦理的一剂良方(“演员们可能起很大作用，/正如各派哲学家们一样。/他们通过冷静的箴言〔也许人们常领会不到〕/说明积极的美德/是何等荣誉的事。但是那射出鲜血的东西……能与我们剧场上演的剧目/相提并论吗?”)。《罗马演员》中的那位罗马演员帕里斯，将证明自己是为戏剧事业献身的殉道者，正如谋杀他的图密善的奚落之言，帕里斯确实死于“战斗(演出)之中”。虽然在某些评论家看来，帕里斯为自己的职业所做的自豪辩护有离题的倾向，但是在很长时间里，它一直作为一位演员的宣言而广为流传。这篇辩辞在当时一定像一篇反对历史上的不道德行为的抗议书，同时又像一篇支持现代戏剧事业的宣言，抨击了清教主义不容戏剧存在并企图以道德为由关闭剧院的行径。

“放荡淫乱，惹是生非”：男人、女人与悲剧

在十六世纪最后十年和十七世纪最初三十年里，虽然为伦敦舞台创作的大部分悲剧都是关于外国皇帝、国王、王子或至少是贵族的不幸命运的，但也有少数后来颇有影响的剧本取材于英格兰家庭的暴力行为和中产阶级夫妇之间的忧伤关系。这类剧本有些没有流传下来，例如琼生和德克合写的《普利茅斯见习骑士的不幸悲剧》(The Lamentable Tragedy of the Page of Ply-

mouth,这部剧作的报酬在 16 世纪 90 年代的文献中有所记载)。在流传下来的剧本里有三部佚名作品值得注意:《法弗沙姆的阿登先生的悲剧》(The Tragedy of Mr Arden of Faversham, 1592 年印行,曾一度被草率地归于莎士比亚名下)、《淑女戒》(A Warning to Fair Women, 1599 年印行)和《约克郡悲剧》(A Yorkshire Tragedy, 1608, 扉页上更为草率地宣称作者是莎士比亚)。这三部戏剧都以真实的事件为基础:前两部写的都是丈夫被不贞的妻子或妻子的情夫谋杀的耸人听闻的故事,第三部写的是一个神经错乱的丈夫将家人屠戮殆尽的恐怖故事。一五五一年,富有的肯特郡地主托马斯·阿登被谋杀于法弗沙姆;一五七三年伦敦商人乔治·桑德斯被刺死于伍尔维奇近旁的树林里,他的惨死在《淑女戒》中被搬上舞台。《法弗沙姆的阿登先生的悲剧》和《淑女戒》两剧的叙事有些凌乱促迫,讲的是谋杀秘计、侥幸脱身、血腥屠杀、欲盖弥彰,最后是法庭裁决,恶有恶报。将这两部剧归入"悲剧"一类并不确当(尽管两剧里那两个沮丧苦恼的女杀人犯各自在临刑前痛哭流涕,悔罪不已)。如果说《淑女戒》是通过许多惩恶扬善的壮观场面和喻意性的哑剧表演,从多种角度表现伦敦中产阶级的生活,那么《约克郡悲剧》则用直白的方式讲述了一个直白的故事,它几乎没有停顿,以便让剧中人讲清自己处境的实质,除了那个令人毛骨悚然的丈夫的独白之外。在十八世纪晚期和十九世纪晚期,家庭题材戏剧以及散文体和民谣体恐怖叙事文学得到了发展,标志着市井犯罪文学的兴起,上述三出戏在这方面提前进行了尝试。

托马斯·海伍德(Thomas Heywood, 1574? —1641) 创作的《以仁慈杀死的女人》(A Woman Killed with Kindness, 约 1603, 1607 年印行)虽以当时的约克郡为背景,但并没有明显的以耸人听闻的事实为基础的素材。然而这部戏剧却最大限度地利用

了一个虚构的耸人听闻 的情境。该剧以一次婚礼开场，婚礼一方是被认为“完美”的女子，而男方既为自己的幸福又为自己的社会地位感到骄傲（“我是个绅士，生来/就与帝王为伴”）。两条泾渭分明的情节线索很快下行，发展到流血、欺骗和毁灭（第二场中，剧中人在早晨带鹰出猎时遇到的纠纷和谋杀已暗示了这一结局）。妻子安妮发现自己处于通奸的迷阵之中，她担心这种处境会成为“罪孽的迷宫”，使她找不到出路，她的担忧是不无道理的。丈夫法兰克福通过充满“双关语”和隐秘预感的牌戏来探查不断迫近的家庭灾难，后来果真发现自己的妻子与情人相拥而眠。最后他“仁慈”地将妻子赶出家门，不准她见自己的孩子。对于此举，安妮简洁地评论说：“温和的判决”，尽管放逐的结果是她悔恨而死并最终得到备受煎熬的丈夫的宽恕。《以仁慈杀死的女人》是一部没有复仇的复仇剧，剧中复仇的冲动受到控制，最终被驱散。然而这部剧是通过男性视角来表现的，作者有意识地把观众的同情从“骗人的”女人导向“受骗的”男人，就像海伍德的第二部研究通奸的话剧《英格兰的旅行者》（The English Traveller，约 1625）一样。然而，在《西部淑女，或品质如金的姑娘》上、下篇（The Fair Maid of the West; or, A Girl worth Gold，上篇约 1600，下篇约 1630）里，海伍德却显示出对一个泼辣女人（虽然她既不贤惠顾家也不与人私通）的同情，以此作为补偿。这两部剧作都讲述普利茅斯地方一位制革匠的女儿贝丝·布里奇斯的故事。贝丝无论是当酒馆老板还是作私掠船的冒险船主都格外镇定自若。她既不是动辄脸红、耐心天真的女子，也不是不知羞耻、女扮男装的轻佻女子，而是一位机智勇敢、慷慨大方的女英雄，她为实现自己的目标而竭尽努力，最终如愿以偿。

鲍蒙特和弗莱彻合写的夸张而有贵族气派的新希腊剧《少

女的悲剧》(The Maid's Tragedy, 约 1610, 1619 年印行)以描写两个性情相辅相成但处境截然不同的泼辣女子而区别于其它作品。伊娃德尼因某种原因被许配给阿敏托,在新婚之夜她拒绝与丈夫同床;她做此决定既不是因为过于拘谨,也不是因为曾发誓幽闭("阿敏托,我这般年纪,/怎能是处女?"),而是因为她是国王的情妇。剧中的"少女"阿斯佩霞曾被阿敏托抛弃,她在本剧上篇的大部分时间里像希腊神话中的阿里阿德涅一样为自己的遭遇哀伤不已("试想我现在站在海滩之上,/手臂这样伸,头发随风飘荡,/像那沙漠一般苍凉")。这两个女子一改先前的被动状况,采取了惊世骇俗的行动。阿斯佩霞扮作自己的哥哥,挑动阿敏托与她决斗,后被阿敏托刺伤,奄奄一息。伊娃德尼先是把放荡的国王缚于床上("这是什么巧妙的新把戏呀,伊娃德尼?……凭,凭爱情。/这可是个奇特的方法,"他激动地发问),然后用匕首把他刺死。本剧结尾时阿斯佩霞死去,伊娃德尼在遭到阿敏托拒绝后自杀身亡,阿敏托也自尽于先前恋人的尸体旁("我的爱人,从此与你长相守!")。

当《少女的悲剧》发展到血溅尸横的高潮时,继任的国王吕西浦斯从亲眼目睹的变局里总结出一条教训,他宣告:"对淫荡的帝王,/天公必降横死。"接着他又发出第二个警告:"为他们效力者必受诅咒。"吕西浦斯的话大概可以作为格言,适用于从基德的《西班牙悲剧》派生出来的任何一部复仇剧,也可以作为评语,用于评论詹姆斯一世时期那些以信奉天主教的欧洲国家宫廷为背景的戏剧所反映的隐晦凶险、纵情声色的世界。乔治·查普曼(George Chapman, 约 1559—1634)创作的《布西·丹波瓦》(Bussy D'Ambois, 约 1604, 1607 年印行)取材于法国亨利三世国王之兄弟的一个门客的朝不保夕的生涯,如实地再现了十六世纪后半叶法国宫廷的卑污景象。亨利国王本人承认,与英国

女王伊丽莎白的宫廷圈子相比，他自己的宫廷圈子是浮华浅薄的：

……由于在美丽、奢华和价值各方面，
各国宫廷应该是其王国的缩影，
她的宫廷也是如此，全靠她指引。
这世界没有承包给一个男人，
他所具备的均衡感和表达力
比她的宫廷、她的王国拥有的
更多。相形之下，我们法国宫廷
不过是一面混乱之镜。

查普曼在这里不仅仅极为深情地回忆了伊丽莎白女王；他还勾勒出作为该剧基础的许多可以放在一起比较的事例当中的一例。布西与自己栖身的杂乱腐败的宫廷环境格格不入，正如十七世纪前十年的戏剧中将要接踵而至的众多落魄的反叛者一样。他的开场独白不安地变换使用难以把握的"命运"意象和同样难以把握的"美德"意象，这两个意象取自希腊作家普鲁塔克的《道德论丛》，而不是来自荷马史诗，尽管查普曼的名字通常是与荷马联系在一起的（他翻译的《伊利亚特》和《奥德修纪》于1616年问世，这是他"命里注定要做的"工作）。在全剧里，布西始终与人争吵，非常孤立，他有时是权贵的可恶帮凶，有时又是被剥夺了继承权的局外人，他不维护任何道德事业，而只维护自己的事业。最后他跌入陷阱，被宿敌的首领击成重伤；他用宝剑支撑着站起身来，宣称自己是一尊罗马雕像，此时他已经为自己的后世声名立下了丰碑。查普曼后来创作的悲剧《布西·丹波瓦的复仇》（The Revenge of Bussy D' Ambois，约1610，1613年印行）和《比龙公爵查理的阴谋和悲剧》上下篇（The Conspiracy

and Tragedy of Charles, Duke of Byron, 约 1607, 1608 年印行)又回过头来描写法国宫廷的阴谋秘计和有野心过大的缺点的历史人物。布西的愤怒的鬼魂催促他的弟弟——"塞内加式"人物克勒芒·丹波瓦——为他报仇,其弟虽然坚持要用正当手段达到目的,但最后发现自己作为一个"强权的奴隶"无法在"邪恶时代的各种恐怖"中继续生活下去,于是决定自杀。布西的仇也许可以报,但最后的胜利却属于腐朽的社会。对比之下,《比龙公爵查理的阴谋和悲剧》一剧的主人公对自己独立的个性有充分的信心("……独立自信之人/赤足踏煤火安然行进:/我既不向外扩张也不依赖支持")。他兴奋地策划阴谋以对抗亨利四世强加的命令,仿佛在检验自己超凡的勇气,正当此时国王的法官发现了他的阴谋并谴责了他。面对即将到来的死刑判决,比龙公爵狂乱地出尔反尔,一会儿矢口否认有罪,一会儿又承认有罪,一会儿硬说自己有理,一会儿又表现出惧怕最终的处决。

查普曼戏剧里的含混不定的姿态在约翰·马斯顿(John Marston, 1576—1634)的剧作中也有某种程度的反映;马斯顿曾是本·琼生的冤家对头,后来又成为他要好的朋友。琼生曾私下戏言:"马斯顿为他的岳父写布道词,他的岳父则为他写喜剧",这倒不一定是拿马斯顿的职业开玩笑(1609 年马斯顿追随其岳父成为英国国教牧师)。琼生这样说大概是对马斯顿戏剧中的苛刻道德批评感到不安,这种苛刻的道德批评加上作品体裁的不确定性,构成了马斯顿大部分剧作的特点。体裁的不确定性在《安东尼与梅利达》(Antonio and Mellida)上下篇里尤为明显,这部戏剧是作者在一五九九年为一个男童剧团创作的,一六〇二年印行。该剧上部探讨了意大利上流社会里"真诚爱情的喜剧性磨难";下部(有时被称作《安东尼的复仇》〔Antonio's Revenge〕)则以《哈姆雷特》的方式更加隐秘地表现悲剧性磨难、阴

谋、鬼魂、装疯，最主要的是表现复仇。马斯顿的不协调的道德观反映在他那同样不协调的修辞上。他模仿塞内加作品的禁欲主义内容及其浮夸的修辞，但又加之以独特的沮丧情绪和刺耳的词句，用拐弯抹角的措辞、堆砌的词藻和变化突兀的新造词语来震撼观众。这些写作手法在《愤世者》(The Malcontent, 1602年印行)一剧里尤为明显；对于这部剧作，批评家们各执一词(却都不能言之凿凿)，或将它归为讽刺喜剧之列，或称其为悲喜剧，或称其为悲剧。该剧的主人公是被放逐的热那亚公爵阿尔托方图，他伪装成了马莱沃勒(剧名所谓之“愤世者”)，于是剧情就令人不安 地发展下去，一会儿义愤填膺地揭露道德堕落，一会儿又为马莱沃勒对政治正义性的追求进行辩护。马莱沃勒用散文体句式进行诅咒(“你们这些荒淫无耻的癞蛤蟆[1]，我会来到你们中间，就像树脂落在塔夫绸上，使你们烦恼，烦恼。我会像海绵掉进水中那样，把你们吸干，吸干”)，他的躁动不安也通过同样焦躁不安的诗句表现出来：

我无法入睡……
那绷紧粗糙的血管奋力摇桨
逆执拗波浪前行的奴隶水手，
劳累了一整天，很快响起鼾声；
那持镰在田间弯腰刈割的农夫，
你使他安眠。夜间一切生灵都已睡去；
只有那愤世者，还在抱怨自己的命运，
并据理争执——天啊，他简直是个更夫；
他灰黄的下巴下陷发着无用的牢骚；

① 本书作者已暗示引文中的“toderers”拼写有误，译者猜测应为“ todes”，亦即“toads”，故译为“癞蛤蟆”。

别人的床垫下坠时，他的枕头还像石头。

马斯顿也像马莱沃勒一样，力图通过使人烦恼，通过争吵，通过把那个罪恶时代混乱的男女关系夸大到有悖天理的程度来表达自己的道德观点。他担任牧师职务的时间大概不会很长。

佚名的《复仇者的悲剧》(The Revenger's Tragedy, 1607 年印行)采用了马斯顿的许多主题和写作手法，并将其加以提炼，使其更富刺激性。这部戏剧曾一度被认为是由《无神论者的悲剧》(The Atheist's Tragedy, 1611 年印行)的作者西里尔·图尔纳(Cyril Tourneur 1575—1626)创作的，近来人们更确凿地认为它出自托马斯·米德尔顿的手笔。《无神论者的悲剧》揭示了思想自由导致的邪恶所造成的危险(不信神的恶棍丹维乐举斧砍向品行高尚的查理蒙时，反将自己的头颅击碎，这是天意阻止了邪恶)和复仇的原则(查理蒙父亲的鬼魂强调复仇应"交由万王之王"执行)。《复仇者的悲剧》中惩恶扬善的场面也同样生动具体，可是在大多数二十世纪的观众看来并不那么可笑。该剧的背景是一个极令人生厌的意大利宫廷，并无确切朝代，可是那些对现实已不抱幻想的旁观者们，大概很容易把这个宫廷的令人憎恶的种种表现及王侯世界的种种行径，与詹姆斯一世时代英格兰的腐败状况联系起来。这出戏不仅充满类似琼生式的反讽，而且人物的名字也像《沃尔蓬》剧中的人名那样，是早期英格兰传统的道德剧中类型人物名字的意大利语翻版，效果很好。剧中的复仇者，即受冤屈的卡斯蒂莎(意为"贞洁")的哥哥，被直接命名为温迪斯(意为"复仇")，剧中那些贵族出身的恶棍被非常贴切地命名为卢苏利奥索(意为"淫荡")、斯普里奥(意为"私生子")、安比蒂奥索(意为"野心")和苏佩瓦库奥(意为"虚荣")，他们的随从则很高兴拥有南乔奥(意为"傻瓜")、索尔狄多(意为"狡诈者")的名字。这部剧的台词基本上是关于恶行的露骨陈

词、玩世不恭的自我声辩，和人物用来冷嘲热讽或道德说教的仿谚语式格言。它的情节也同样是象征性的。《复仇者的悲剧》像是一个活生生的“死亡象征”，当温迪斯施诡计使纵欲无度的公爵亲吻他被害情人的带毒的骷髅并将公爵杀死时，这种象征性尤为明显。该剧一开头，温迪斯已经在抚摸这个“我那被毒死的情人的土色画像，/我书房的饰物”；第三幕里温迪斯重新出场，他手中的骷髅已经“穿戴整齐”（以假发和女装覆盖），他对弟弟说，这个象征物既能发现罪人，又能警示人们谨防人类的一切虚荣：

> 是否每一个骄傲自恋的贵妇都为这个
> 才往脸上抹香膏？还作孽地用牛奶洗浴，
> 使她的造物主痛心，在许多婴儿因她的
> 奢华外表而挨饿之时——都是为了这个吗？

温迪斯是一个极有创新精神的复仇者，他过分自负地为自己的奇思妙想而自豪。然而，作为一个人，他在人类正义重新得到伸张时（在此之前剧中似乎没有正义可言）终于受到了惩罚。他把迫在眉睫的处决视为显示自己力量的最后机会（我们的仇不是报了吗？/那些敌人有哪个还活着？/当我们自己成了敌人时，死期也就到了……我们死在一帮公爵之后）。安东尼力图从复仇者遭死亡报应的事例里得出象征性的宗教慰藉和政治慰藉，由于某种原因，他的简短陈词（“祈求上苍，愿他们的鲜血冲走一切叛国罪！”）毫无意义地回荡在这个总的来说既没有上帝又没有正义的活像坟墓的世界里。

在米德尔顿后期创作的《女人提防女人》（Women Beware Women，约 1621，1657 年印行）以及他与威廉·罗利（William Rowley，1585？—1626）合写的《傻瓜》（The Changeling，1622，

1653年印行)这两部阴森恐怖的悲剧里，是女人先受到腐蚀，然后不得不承受堕落带来的后果，最后被自己的堕落彻底毁灭。《女人提防女人》中有两个情节交织在一起，也表现了妇女身陷囹圄的困境，她们常常生活在封闭的、上锁的，或用百叶窗遮掩的空间里，这些都是由男人或由作为男权驯服工具的其他女人策划的。利维娅引诱自己的外甥女与其叔父通奸，然后又在佛罗伦萨公爵诱奸有夫之妇比安卡的事件(此事件没有出现在舞台上)里充当帮凶(利维娅与比安卡的婆母下棋以转移其注意力，棋局间提到的黑棋国王、被吃掉的兵卒，以及婚配等都含有恐怖的双重含义)。尽管比安卡受到粗暴诱奸，但她的态度与鲁克丽丝截然不同。她后来宣称，在自己的成长过程中"有许多双留意提防的眼睛在注视着我……它们不紧紧盯在我身上/就觉得不够放心"，因此她决心绝不如此苛刻地对待自己的任何一个女儿，即便将来她的开明教子思想实施后发展成放任，她也不悔("他们会注意到这一点，/还会到方圆千里之外找来她们堕落的信息，/在那里人们根本不在乎这种事")。正如利维娅在第二幕结尾时所说，虽然罪恶"初尝时味道像苦艾水"，但再喝"就永远像蜜糖"了。道德上的放纵和赤裸裸的野心驱使利维娅和比安卡两人在卑劣的父权制社会里尽情地行使色情的、金钱的、政治的权力。然而她们两人将要在公爵婚礼上的假面剧演出中分享上天降于公爵朝廷的各种示范性和象征性惩罚。一系列的戏剧道具(爱神丘比特的箭、婚姻之神许门的熏香，生育之神朱诺的燃烧的金块，以及婚礼用的杯子)最终使剧中人死于非命，也使观众们痛不欲生。

米德尔顿和罗利合写的《傻瓜》一剧表现的主要阴谋也以具有类似禁果的刺激性情趣为特点。西班牙大公的女儿比阿特利丝-乔安娜雇佣德·弗洛里斯(她承认此人外貌丑陋)去杀害她的

未婚夫，从而逃避了自己不满意的婚事。她的缜密计划并没有按她的愿望取得成功。德·弗洛里斯既没有潜逃，也不让她嫁给意中人，而是坚持要她的贞操作为报酬。当她宣称自己是正派女人时，他振振有词地回答："呸！你别忘了你是谁！/一个身上沾满鲜血的女人，还谈什么正派。"德·弗洛里斯以他们两人是同谋来要挟比阿特丽丝-乔安娜，在这紧张热烈的一场戏里，他系统地驳斥了她为保护自己所找的每一个借口。最后比阿特丽丝-乔安娜欲以一跪来拒绝这个险毒的人，而德·弗洛里斯却把她拥入怀中：

> 来，起来吧，把你的娇羞藏进我的胸怀；
> 沉默就是接受欢愉的一个最好证明；
> 你如此地顺从，将会获得永久的安宁。
> 啊，这鸟龟喘得多厉害！你会很快爱上
> 你那么怕那么怵头去做的冒险事情。

比阿特丽丝-乔安娜发现自己"永远……完了"，她也发现不管自己意愿如何，她对德·弗洛里斯的憎恶已变成了爱情，对他的拒绝已变成了启示，对他生理上的反感已变成了生理上的快感。她现在日思夜想的是如何欺骗别人。《傻瓜》一剧比使人烦恼的纯粹"哥特式"戏剧效果要好。这出戏反映了由反感变同情的感情，反映了一个上流社会的女子压抑在心头的爱情得以炽烈地宣泄，在欧洲文化史上还没有一部十九世纪九十年代以前写的作品能有如此巨大的戏剧力量。然而《傻瓜》中喜剧性的次要情节（可能是罗利提供的）既给比阿特丽丝-乔安娜的神经分裂提供了背景，又使它具有更普遍的意义。虽然比较而言安东尼与弗朗西斯科疯狂的求爱阴谋似乎过于琐碎，但他们扮作"傻瓜和疯子"去追求疯人院长的年轻妻子这一事件，回过头来又呼应

了故事主情节中的禁闭、神经错乱和暴力主题。

米德尔顿悲剧里的隐秘的宿命论、讽刺性的紧迫局面和人物的精神崩溃，在约翰·韦伯斯特(John Webster，约1578—约1634)的悲剧里得到了更为有力的表现。韦伯斯特曾与德克合作，也很可能与罗利、海伍德和福特合作过，一六〇四年他还对马斯顿的《愤世者》进行了增补。然而他个人的声誉则建立在两部主要作品上：《白魔》(The White Devil，约1609—1612，1612年印行)和《马尔菲公爵夫人》(The Duchess of Malfi，约1613，1623年印行)。《白魔》剧本正文前的序言《致读者》暗示，韦伯斯特把自己视为现代戏剧诗人，他时时意识到古代悲剧作家的范例，特别是"对别人的有价值的劳动成果颇有好评"(他指的是他的同代人查普曼、琼生、鲍蒙特、弗莱彻、莎士比亚、德克和海伍德的作品)。虽然他这两部悲剧取材于当时在风雨飘摇的意大利宫廷里近期发生的真实血腥事件，但韦伯斯特也善于借用其他剧作家的戏剧手段、效果、主题和隐喻，而且还善于天才地、尽管有些怪僻地改造第二手材料。如果说他表现《白魔》里的考妮丽娅精神错乱是借鉴了《哈姆雷特》里奥菲丽娅发疯的一场戏，他表现鬼魂、哑剧表演和快速报应是借鉴了复仇剧，表现弗莱明尼奥和鲍瑟拉这两个爱嘲弄人的愤世者是借鉴了查普曼和马斯顿的剧本(对上述看法至今仍有争论)，那么他还是成功地把这些借鉴来的材料安排在十分新奇独特的上下文里。

顾名思义，《白魔》所关注的是悖论、反题对照，以及强加的掩饰。当维多利亚·科罗波娜试图批评"言行虚伪的男人"的特性时，她哥哥弗拉米尼奥回答说，"妹妹，我们刚生下来的时候，/就把它从女人的乳房里吮吸来了。"在第五幕里这个马基亚弗里式的弗拉米尼奥为实施虚伪做了进一步的辩解，但这一次要沉痛得多：

……我一直过着
放荡不羁的生活，像某些宫中之人；
有的时候，当我的脸上堆满微笑，
我胸中却已感觉到良心的困惑。
那些痛苦折磨经常试穿鲜艳光彩的长袍，——
我们以为笼中鸟在唱，当它们实际在哀号。

在这部情节迅速发展的话剧里，主要人物极少停下来探究或说明自己的处境。他们通过短暂的感情宣泄和片段的自白揭示自己的性格，或通过与其他人物的比较和矛盾冲突来定义自己的特性。例如，当维多利亚被控"放荡淫乱、惹是生非"而出庭受审时，她质问主要起诉人红衣主教，"啊？娼妇——什么叫娼妇？"枢机主教气急败坏地说出了这个词的定义，她竟大胆回答："我没注意到这个特点。"后来当她那同样"惹是生非"并杀气腾腾的丈夫布拉恰诺拿出一些来自佛罗伦萨的旧情书质问她时，他们之间的对白似乎进展得很快，从一个问题转到另一个问题，从一个令人心惊的隐喻转到另一个令人心惊的隐喻。

总的来说，《马尔菲公爵夫人》一剧的韵文、情节发展和情境不像《白魔》那样躁动不安。这部悲剧开头时提到"他们英明的国王"给法国宫廷制定了"固定的秩序"。事实证明意大利宫廷并不像法国宫廷那样有秩序。寡居的马尔菲公爵夫人与她的管家结了婚，她那些横行霸道的弟兄们认为这件婚事有辱家族的尊严，是不可饶恕的罪孽。她的兄弟卡拉布里亚公爵费尔迪南和另一个当红衣主教的兄弟（"他一直没当上教皇，因为他确实行贿，那么大张旗鼓，那么肆无忌惮"）决定除掉自己的姐妹及其丈夫和孩子。费尔迪南居心尤其险毒卑鄙。"我要让他们的身体/在煤矿坑里燃烧，"他在第二幕里宣称，"或把他们躺的床单，浸满沥青或硫磺，/把他们裹在里面，然后像火柴一般点燃。"在

第四幕里，他虽然有所收敛，但用心却更为险恶，他制订了一个对马尔菲公爵夫人进行精神折磨的更有效的方案：

让她见鬼去吧！当我的血液
还在她体内纯净地流淌，她那个肉体
比你要安慰的叫灵魂的东西更值钱——
我要派高级妓女去为她演假面剧，
还要派老鸨和恶棍为她端上饮食，
还有，因为必须让她发疯，我下决心
把收容所里所有的疯子找来，
安排他们住到她的寓所附近；
就让他们一起演练，唱歌，舞蹈，
蹦跳嬉戏直到月儿圆圆之时：
要是她这样还能睡觉，就让她——

马菲尔公爵夫人逐渐被这群疯子的狂叫，以及那些据称是她死去的家人的蜡像折磨得身心交瘁，就像一个二十世纪被精神堕落的精妙方式戕害的先知先觉的女人。最后，刽子手们抬着棺材，拿着绳索和丧钟前来将她处死。她以尚存的尊严顺从地跪到凶手面前并宣称："天国之门不像君王的宫殿，/没有拱起那么高，进天国的人们/必须以双膝行走"，她没有反抗，从容赴死去了。这位公爵夫人酷似一幅文艺复兴时期的油画里的一位充满自信和尊严的殉道者，在黑暗堕落的、男权统治的、似乎已不可救药的世界里，她成了一个孤立的美德典范。

这位公爵夫人的丈夫临终前留下的遗言是，他的儿子应该"逃离君王们的宫廷"。这一祈祷有可能在约翰·福特（John Ford, 1586—1639 以后）和詹姆斯·雪利（James Shirley, 1596—1666）的悲剧里得到了重申，但并没有得到任何回答。十七世

纪的英格兰宫廷乐于从假面剧里看到自己被理想化了的形象和风貌，而福特和雪利为营利性剧场而不是为宫廷创作的戏剧，则继续发展了对贵族腐败的探究，把这种令人忧心的传统一直带入卡罗琳王后的时代。有教养的查理一世于一六二五年继位，他偏爱一种高雅的正规戏剧，这种戏剧作为国家的工具强调了他所支持的秩序、天定和谐、王室尊严等原则。然而他那些大城市的臣民中仍有相当数量的人继续赞助公共剧场，这些剧场上演的戏剧一定冒犯了这位情趣高雅的国王，也一定激怒了他的议会中那些日益苛责的清教徒议员。

宫廷戏剧和公众戏剧对政治和道德问题的关注，并不一定像我们起初可能想象的那样截然不同。福特早期的诗作《基督的血汗》(Christ's Bloody Sweat, 1613)提醒我们，他并不缺少人类需要回报上帝宽恕的紧迫感。确实，我们可以认为他后期悲剧里的主人公都生活在一个加尔文教的世界里，在那里他们虽然做出种种强调自我的姿态，但他们的命运却无法更改，他们的灵魂注定要下地狱。即便在以异教的斯巴达为背景的《破碎的心》(The Broken Heart, 1633 年印行)里，一种古老的军事准则所倡导的那些自我约束的价值观念继续支配着情节的发展，尽管剧中存在可能破坏城邦秩序的嫉妒、怨恨和对复仇的追求。在该剧第三幕里，哲学家泰喀尼刻斯对他的学生奥吉勒斯强调，荣誉"不存在于纯粹的想法里"，荣誉是"美德的报偿……它是/靠正义或勇气获得的，它有/正义基础的支持"。然而，在《破碎的心》和更广为人知的《可惜她是个娼妇》('Tis Pity She's a Whore, 也印行于 1633 年)里，通过逐步发展个人道德准则来强调自我的作法与一种世代相传的社会道德相对立。福特剧中的主要人物，不论男女，都以向精神价值观的公认定义或传统定义宣战的方式来强调自己的特性，几乎像是清教个人主义的翻版。

最令人震惊的是,《可惜她是个娼妇》里乱伦的兄妹乔万尼和安娜贝拉不顾教会、家庭和社会的指责,坚持认为他们倒错的爱情是正当的。"我已经请教过神圣的教会,/它告诉我可以爱你",乔万尼在第一幕里对妹妹进行歪曲的解释,"这是正当的,/因为我可以爱你,所以我应该爱你;我一定要爱你,是的,一定要爱。"他发现了一种不是认可的认可方式,并用感情建立了私人的道德神学。虽然兄妹二人认识到他们的非法爱情将永远受到谴责,但正如乔万尼在第五幕中解释的,这爱情造成了一个临时的世俗天堂:

哦,多么荣耀啊!
两颗心联在一起,像她的心和我的心!
让死盯书本的学者梦想别的世界吧;
我的世界和我的一切幸福都在这里,
我不会拿它去换取未来最好的东西;
快乐的生活就是极乐世界。

这是浮士德式的勇敢和浮士德式的狂妄。乔万尼并非仅仅打破了一条重要的社会禁忌,他最后还伤天害理地罪上加罪,杀死了自己的妹妹,他用匕首挑着她的心脏炫耀地穿过宴会厅,宣称他杀人的行动与基督的殉道以及随后发生的日食相媲美("我事迹的荣光,/遮蔽了中天的太阳,使中午像黑夜一样")。

福特的《珀金·沃贝克纪事:奇异的真理》(The Chronicle History of Perkin Warbeck; A Strange Truth, 1634 年印行)试图恢复一种"那么过时的、那么后继乏人的"文学体裁,正如其《序幕》所承认的那样。它绝非仅仅复活了伊丽莎白时代的历史剧;它还令人信服地重新探讨了两个古老的政治问题,即篡夺王位和清明政治,但探讨的方法是把精明强干但"篡权"的国王亨利

七世，与一个诚心相信自己是真正王室后代的假冒王权竞争者进行对照。福特掌握的素材倾向于强调这位想当国王的珀金·沃贝克是个诡诈虚妄的要权者，而剧中的珀金在失败的威胁面前仍坚持他的王位要求。他把自己在伦敦塔的囚居生活看成是回归到“我们童年时代可怕的托儿所”里，而把自己即将受到的死刑看成是“高贵的就义”。尽管别人可能认为该把他送进疯人院，但在他自己平静凝聚的目光里，他是个毋庸置疑的王子。

政治上的分裂、矛盾和动乱是查理一世统治的不平静年代的特点，它们给詹姆斯·雪利的文学生涯蒙上了阴影。雪利曾在十七世纪二十年代前期被任命为英国国教会牧师，以后大概是因为(据谣传)皈依了罗马天主教会而辞去这一职务。后来他先是担任小学教师，然后从大约一六二五年起开始了创作戏剧的第二生涯，同样取得了成功。他的某些喜剧，尤其是《海德公园》(Hyde Park, 1632, 1637年印行)预示了宗教改革时期戏剧的温文尔雅的顺畅风格；而他在一六三四年为伦敦律师学院写的尤为奢华的假面剧《和平的凯旋》(The Triumph of Peace)则说明他非常善于奉承“伟大的国王和王后，他们的微笑/真地把幸福撒满全岛，/使它臻于完美，/让四夷惊服艳羡”。相形之下，雪利最著名的两部悲剧《叛徒》(The Traitor, 1631, 1635年印行)和《枢机主教》(The Cardinal, 1642, 1652年印行)则都表现被异议、淫欲、骄横和野心所困扰的宫廷。《叛徒》里那黑暗的佛罗伦萨被一个荒淫无耻的公爵统治，这个公爵最后被其野心勃勃的亲戚洛伦佐密谋害死。《枢机主教》里的纳瓦拉则幸运地碰上了一个较好的统治者。然而这个王国被一群不值得信赖的、只顾追逐私利的顾问们搞得动荡不安，这些顾问中最引人注目的是该剧标题所指的卑鄙无耻的枢机主教(有些评论家从他身上看到了法国枢机主教黎塞留和英国坎特伯雷大主教劳德的影子)。

如果说雪利是在反映莎士比亚的《亨利八世》的例子(这是可能的),那么他也可能承认,该剧中拥有最高权威的纳瓦拉国王,与那位把自己从又一个骄横参政的枢机主教(沃尔西)的沉重影响下解脱出来的英格兰国王有着相似之处。“国王们被他们曾施以恩惠的人害得多苦!”纳瓦拉国王若有所思地说,然后又补充了一句最后强调的格言:“国王比任何人更需要看得长远”。

《枢机主教》是一部保皇戏剧。它可以被部分地看作是给文艺复兴时期人文主义关于清明政治原则的大量论述添上了迟到的、微弱的一笔。它又是复仇剧中的最后一部,尽管它略显枯燥,在很大程度上缺乏詹姆斯一世时代作品的夸张和激情。一六四二年,一纸《议会法令》关闭了剧院,雪利只好重操教书旧业,并着手印行他当时已无法上演的剧本。他公开申明自己是保皇党人,后被检举并处以罚款。虽然雪利在一六五三年还为克伦威尔正式接见葡萄牙大使创作了一部中庸圆滑的假面剧本《爱神丘比特与死神》(Cupid and Death),他的整个创作生涯实际上属于过去了的时代。十七世纪四十年代,戏剧创作已成为一种极其烦恼的政治活动。如果当时一些人认为一六四二年关闭公共剧场只是权宜之计,是俯就清教观点的应急措施,那么在五年之后当议会又实施一项法令禁止戏剧演出时,人们一定会明白英格兰国家早就申明反对戏剧演出了。从莎士比亚的戏剧逐渐发展起来的戏剧表演和公开上演的传统已经陡然中断。戏剧成了只供人们阅读的文学作品,而不是搬上舞台的文学形式,这种情况持续到一六六〇年伦敦剧场重新开放为止。然而到了一六六〇年,虽然旧的剧本一直没有改动,但上演的戏剧却不得不追随新的戏剧时尚,采用新的表演风格并迎合新的欣赏情趣,这些都要求经常对剧本进行大的改动和增删。

英格兰的文艺复兴运动以开放吸收欧洲新学问和新文风开

始，以摆脱欧洲的政体准则和美学准则，并在狭隘的清教意义上强调民族独立而告终。英格兰的宗教改革运动，以强调英国在一位自喻为全国教会的首领、庇护人和主宰者的君王统治下具有国家地位开始，以对君主制思想本身提出挑战而告终。在英格兰，作为文艺复兴运动和宗教改革运动的基础，并促成这两大运动发展的那些原则错综交织，不可分割，正如英格兰的文学作品所显示的那样。

（谷启楠 译）

第　四　章

革命与复辟：一六二〇年至一六九〇年间的文学

清教徒避难者开始移民美洲的一六二〇年，圣显节(1月6日)宫廷宴会上，本·琼生的假面剧《来自月球新大陆的消息》(News from the New World Discovered in the Moon)在詹姆斯一世御前上演。它把圣诞节十二天的庆祝活动推向了高潮，用一种奇幻形式歌颂了国王的伟大。以人形出现的月球来客“轻盈、活泼、生动地”体现了王政美德；他们从冰清天国飘然而下，甩掉冰凌，高歌国王之完美，手舞足蹈表现国王治下的升平景象。王储威尔士亲王查理领舞。上演假面剧的豪华宫廷剧场，与为躲避詹姆斯的宗教政策去开辟普利茅斯种植园的坚定清教徒，形成极为鲜明的对照。这种两极对立是十七世纪政治和文学的特征。假面剧赞颂理想的君主，其德政可以像《圣经》一样作为“尽善尽美之书”来研读；移民以《圣经》为中心的严谨清教主义，则要抛弃詹姆斯王权观念的基石，即通过国王和他所任命的主教把英格兰政府与国教汇合为一体。

詹姆斯之子，一六二五年继位的查理一世，是第一位生下来就入英格兰国教会的君主，并且证明是国教会最坚决最极端的卫士。查理试图把国教制度和礼拜仪式推广到北方的苏格兰王国，从而引发了对王权旷日持久的挑战，最后以国王被审被诛、

君主制被议会废除而告终。一六四一年十二月，查理宣布英格兰国教会在“基督教世界现有教会中最纯洁、最符合上帝意旨”，并且声明如果需要牺牲，他将不惜用鲜血来捍卫信仰。查理及其教会政策的主要执行者劳德大主教，在他们强制推行的统一信仰原则失败之后，双双在断头台上结束了生命。在英格兰历史上，没有哪个时代像十七世纪这样目睹了政治和精神的理想秩序，与反抗和混乱的社会现实发生激烈冲突，从而极大地破坏了正常生活，却同样极大地促进了富有表现力且常常带有派别色彩的文学的发展。

詹姆斯一世父子对假面剧如此青睐，表明他们想用象征剧来显示其对君权神授的坚定信念。两人都认为英格兰和苏格兰的王位在斯图亚特王朝下的统一，标志着神话人物布鲁特斯的原始王国的再现，这一王国源于神话中的特洛伊人布鲁特斯，不列颠就是由布鲁特斯的名字演化而来的。两人都相信奉行中立的欧洲政策，与宿敌西班牙修好，可以带来和平繁荣的新时代，使英格兰宫廷在与哈布斯堡、波旁、贡萨加和梅迪契① 等宫廷的竞争中独占鳌头。宫廷节庆象征着上帝对不列颠的特殊护佑。琼生在一六〇五年为詹姆斯写的第一部假面剧《黑色假面剧》(The Masque of Blacknesse)中，自豪地宣布“天佑岛国”的特殊使命为“她赢得了古老的尊严和风范，一个与世界分开的世界”。对于琼生和他的宫廷恩主，假面剧是最高级别的复杂政治宣言。早在瓦格纳提出总体艺术作品(Gesamtkunstwerk)两个多世纪之前，假面剧就已经是融诗歌、风景画、音乐、歌曲、舞蹈、舞台装置和华丽服饰于一体的综合艺术。这种只上演一次——

① 哈布斯堡为奥地利王室，波旁为法国王室，贡萨加为意大利王室，梅迪契为在十五至十八世纪统治佛罗伦萨的意大利家族。

最多三次——的华丽演出耗资巨大。王室为此每年开支三四千英镑(这在当时是个很大的数目),一六三四年詹姆斯·雪利的《和平的凯旋》使律师协会花费达两万英镑,目的是消除查理一世因律师协会有人曾在出版物中影射王后而引起的不快。

与正规剧院演出相比,假面剧的特点是把职业和业余演员结合起来,更确切地说,是由王室或贵族人士充当主角。不仅表演以国王为中心,观众限于在宫廷最得宠的人士,而且当詹姆斯的王后丹麦公主安妮,或查理一世和夫人身着华丽服装起舞或扮作美德化身出现时,他们的高贵品格更形象,更动人。整个表演成为各种道德的戏剧性展示。在《婚礼》的《引言》中琼生写道,假面剧"不仅使最高贵的王子和最伟大的人物(他们通常是这些行为的主角)注意外表的富丽堂皇(这是自然天成的),而且更致力于全心追求最高的创新,以丰富内心世界"。外表的美饰最完整地表现了内在的美德。摘掉面具,或脱去剧装,宫廷演员以更高雅的风采出现。假面剧情节简单是与其特殊形式一致的。伊尼戈·琼斯(Inigo Jones, 1573—1652)是英格兰第一个成熟的可以与意大利人相比的舞美设计师,他为宫廷演出所作的奢侈华丽的设计表明,最动人的舞台效果,诸如开场远景、自然风光或通过壮美建筑而窥到的天堂世界,是对天地之间神秘联系的直观有效的表现。

查理一世参加演出的最后几部假面剧——托马斯·卡鲁所作《不列颠的天空》(Coelum Britannicum, 1634)和威廉·戴夫南特所作《不列颠胜利》(Britannia Triumphans, 1638)、《卢米纳利亚》(Luminalia, 1638)和《萨尔马西达·斯波利亚》(Salmacida Spolia, 1640)——都强烈预示着蕴酿中的政治风暴。在卡鲁的幻想作品中,不列颠的古代英雄与当代国王和王后汇集一起,既力图展现辉煌未来的景象,又尽力驱散对王室越来越多的批评。

戴夫南特和伊尼格·琼斯合作的《萨尔马西达·斯波利亚》在引喻古典人物方面更为大胆。据说萨尔马西达可以“把野蛮人的凶残本性”化为“希腊文明的温柔可爱”,从而被牵强附会地解释为暗喻国王,因为他“由于慈爱宽容……力图把臣民的狂暴本性改善为文明和谐”。查理身着拥有“秘密智慧”、可以驱除分裂的费劳吉尼斯(“爱民者”)的服装。这种“智慧”使费劳吉尼斯确信他可以控制“动乱时代,/在治愈人民的愚蠢/比抗衡其愤怒更困难的时候”。这部假面剧演出前大约两星期,诺桑布兰伯爵写道,国王“每天都忙于准备假面剧,在它演出之前我们几乎无暇关注别的事情”。当伦敦正在蓄势待发的时候,查理或许不仅仅在消磨时间;和他一起参加演出的贵族成员中至少有五人很快就投入了反对其统治的斗争。《萨尔马西达·斯波利亚》既是为弥合裂缝而进行的花费高昂的努力,也是对君权神授理想的最后一次戏剧性维护。

学术的发展:弗兰西斯·培根和钦定《圣经》英译本

弗兰西斯·培根(Francis Bacon, 1561—1626)在一六二五年版《随笔或文明与道德劝言》(Essayes or Counsels, Civill and Morall)的一篇散文中写道:假面剧和庆典“严格说来不过是游戏。但是,既然王室喜欢,就该体面地推出,不应因花费大而草草了事”。这篇散文表明,理智的培根并不特别看重寓言式戏剧,尽管他仍提出了一些可行的建议,以便降低在人力财力方面的花费。到了十七世纪二十年代,培根成了经验丰富又不幸遭到贬黜的政治家,再也不必违心地奉承国王或对宫廷礼仪恭敬地点头称是了。但在一六〇五年,培根把第一部著作《学识推进

论》(The Advancement of Learning)献给国王詹姆斯一世时，曾对国王竭力阿谀奉承，把他比作“古代的赫耳墨斯”，集三种能力于一身。他恭维说，詹姆斯拥有“国王的权力和财富，神父的知识和品德，哲人的博学和卓识”。培根当时的目的似乎是鼓励詹姆斯支持某种与光辉时代和杰出国王相称的“严肃事业，以作为永久的纪念”。这一“严肃事业”就是推动对自然现象的有计划探索和对我们现在所说的科学研究进行国家投资。他在一六二〇年《新工具》(Novum Organum)的《献词》中重复了这一请求：“您在许多方面像所罗门，能够学习他的榜样，为搜集资料以完善真正的自然史和实验史作出决断”。尽管詹姆斯对他所中意的许多学术研究是个真正的——虽然远算不上慷慨的——恩主，培根的请求却未打动他的心。据说他得到了献给他的《新工具》一书之后说，这像是上帝的和平，令人无法理解。

《学识推进论》试图区别两种真理，一种是“由上帝的话语和启示”引出，由信仰决定的神学真理，另一种是以天分和理智为基础的“科学”真理；两者具有同等效力。如果说培根继续表现出对自然知识和归纳推理的关注，他的著作与对超自然的奥秘的追求也不冲突。尽管如此，他在第一部著作中仍然通过批评各种曲解、“自负”、“混乱”和“不合情理的怪癖”为正当学术张目，然后他又批评了关注修辞而不关注物质的文艺复兴时期的人文主义者的“无益的虚饰”，批评大学里抱残守缺的亚里士多德主义，批评炼金术和占星术的欺骗。培根的著作显示他是一个伟大的分类学家，是人类理智的革新力量的全力推崇者，是知识需“不断更新”这一观点的坚定信徒。《学识推进论》提出的理论后来在一六二三年出版的拉丁文本《科学论证》中得到修改和充实，但这两本书仍然不过是《新工具》(人类理解力将因“新工具”的使用得到推进)中提出的“关于阐释自然真正方向”的更宏

大论点的先驱。在举足轻重的《序言》里，培根提出了“伟大的复兴”计划，“不是为一个理论或一个方面，而是为发挥人类潜能”奠定基础，是他为“恢复或建立心灵与事物之间正当合理的密切关系而做的最后努力”。《新工具》论证了一种科学思维的新方法，它摆脱了过去的偏见和现代的虚饰（由部落、洞穴、市场和剧院等偶像所代表）。第一部分封面的版画是两艘海轮驶过海格拉斯的立柱[①]，画的寓意在从《但以理书》引的格言中表现得很清楚：“万物来来往往，知识永远增长”。培根的著作表明了对传统三段论演绎推理的否定，和对自然现象归纳研究的推崇。他被理所当然地尊为现代科学研究的创始人，这在一六六〇年皇家学会创立人对他的评价中得到确认。

培根的《随笔》最初在一五九七年作为一组关于“宗教冥想”和“行为劝言”的散文发表，只有十篇，后来在一六一二年和一六二五年两次增订，所收散文的显著特点是思维清晰，注重教益。文风言简意赅，颇富格言特点，这是培根在《学识推进论》中所说的适用于表达尝试性观点或“不完整知识”的风格。书名《随笔或劝言》源于米舍勒·德·蒙田的《随笔》，约翰·福劳里奥的英译本于一六〇三年出版。像蒙田的散文一样，培根一五九七年最初发表的散文（如后来改动颇多的《论学习》）最好应被看作表达“不完整知识”的简短“尝试”。一六一二年版和一六二五年包括五十八篇的版本，表明作者的自信心空前强烈，在论辩、引文、轶事和篇章安排方面游刃有余。他开宗明义地直接点明各篇主题，使读者爱不释卷：“何为真理，说话诙谐的彼拉多[②] 问道，却

---

① 古希腊神话称，海格拉斯（一译赫拉克勒斯）在大地尽头立二柱，即今直布罗陀海峡东口之两岬。

② 彼拉多，罗马犹太巡抚，主持对耶稣的审判，并下令把耶稣钉死在十字架上。

没有等待答复”；“复仇是个野蛮法官；人之本性越倾向于复仇，法律就越应把复仇排除出去”；“父母的喜悦是隐秘的，悲伤和恐惧也是如此；他们不能表现前者，也不愿流露后者”；“思想的疑虑恰如鸟中的蝙蝠，只在黄昏飞跃”；“野心一如暴怒脾气，它使人活跃、诚实、敏捷易动，除非是被阻止”。培根的随笔涉及从管理技巧、社会理论到道德美学各方面的内容。他提供了建造拥有“宫廷般”大花园的宏大宅邸设想，他阐明了早期殖民主义理想（以避免把“社会渣滓和恶人”送到有利可图的种植园去），他带着某种嘲讽和深思熟虑来谈论友谊（对忏悔有用）、独身（对省钱和提高社会地位有利）和狡猾（一种在官场有用的“邪恶智谋”）的用途。这些散文中有大量作者在与宫廷密切联系的政治生涯中观察或了解的事例。在谈到“攀上高位之有效途径是拐弯抹角的讽刺”时，培根很可能回忆起自己的快速高升，以及在伊丽莎白和詹姆斯宫廷的社会、政治甚至建筑方面的古怪变化中，他又失宠的模糊背景。

如果说詹姆斯一世对于培根的科学规划——其最突出表现是一六二四年发表的《新大西岛》(The New Atlantis)中提出设立名为“所罗门宫”的科学园这一乌托邦计划——没有表现出真正的兴趣，他却致力于证明自己是英格兰国教会的卫士，对神学和教会学原理了如指掌。他继承王位不久，就亲自在汉普顿宫召集国教会主教和与之对立的清教徒领袖开会。双方并没有准备达成妥协，詹姆斯坚定地站在主教一边，直言不讳地阐明了他的教会政策：“没有主教就没有国君”。一六〇四年会议唯一真正的成果，是清教徒领袖当天晚些时候提出的重译《圣经》以使其更易于传播的建议得到国王大力支持。由此而产生的一六一一年“钦定”本或“詹姆斯王”本《圣经》成了英语中影响最大的一部著作，尽管译文的节奏变化源于希伯来预言雅歌和希腊叙事。

新译本致詹姆斯一世的《献词》申明了其双重使命：通过重新研究希伯来和希腊原文和吸取国内外"先人的"学术成果，提供一个"更精确的《圣经》英文译本"；同时有效地回击"国内外的教皇信徒"和"对教义自行其事地做出解释、否定任何统一教义的那些傲慢弟兄"对国教会的责难。新译《圣经》旨在把英语读者统一于在罗马天主教和日内瓦加尔文教两极之间走中间道路的国教会内。大约五十四位译者分成六个小组进行工作，两个在伦敦，两个在牛津大学，两个在剑桥大学。这些翻译小组提供的初稿交由中心委员会传阅修改。鉴于译者十分复杂，且绝大多数以学术而不是"文采"知名，这次翻译工作取得成功实为卓越成就。委员会从一五六八年首次出版、并由一五七一年主教会议定为教会必读本的所谓《主教圣经》；吸收了许多内容，还参阅了《主教圣经》的主要竞争对手，即语词优美、流传甚广的一五六〇年版《日内瓦圣经》(这是标明诗节数的第一个英文本)。但是按照国王的命令，注释中所有与《日内瓦圣经》丰富而具有加尔文派倾向的注释相近者都删除了。委员会还广泛参考了威廉·廷代尔未完成的著名译本和米莱斯·科弗达尔的续译。

尽管钦定本《圣经》宣称是"教会读本"，却从未有过正式决定。但是，它严谨的语言、和谐的节奏、恰当——亦有局限——的选词和明晰的意义，使它在一代人的时间里就取代了其他版本。它对一些熟悉段落的翻译，如《以赛亚书》第四十章("你们要安慰、安慰我的百姓，上帝说……")，《以西结书》第三十七章("耶和华的灵降在我身上，耶和华藉他的灵带我出去，将我放在平原上，这平原遍满骸骨……")，《马太福音》第五、六、七章(山上宝训)，《约翰福音》开始的诗行("太初有道，道与神同在，道就是神……")，或《哥林多前书》第十三章保罗对基督之爱的著名表述("我若能说万人的方言，并天使的话语，却没有爱，我就成

了鸣的锣、响的钹一般……”),常常被引证,表明自一六一一年以来英语读者是怎样理解上帝之言的庄严简朴。在大约三个半世纪里,钦定本《圣经》把英格兰与苏格兰两大教会,把语言不同的英格兰与苏格兰两个国家连在一起。它同时也在所有讲英语的地方被不同的基督教派奉为神圣并引证。尽管偶有误译,有些表达缺陷和误读也为后人诟病,但直到一八八一至一八八五年它并未得到大的修订。钦定本成功地总结并体现了此前一切译本的长处;没有任何现代译本可以在丰富性和反响方面与它匹敌。

安德鲁斯和多恩

一六一八年,为了表明对欧洲大陆教派分裂之神学基础的关注,詹姆斯一世派遣一组英格兰教士出席荷兰改革教会在多特城举行的大会。德国路德教会、瑞士和法国的加尔文教会的代表也受到邀请。詹姆斯一世派团与会,不仅由于他很关注大会要讨论的荷兰非正统神学家阿明尼乌(Arminius)的教义引起的冲击,而且因为他一直致力于使欧洲各派新教言归于好。在这次大会上,阿明尼乌的改革观点受到谴责,追随者被取消了教职。多特大会对英格兰教会影响不大。英格兰的许多加尔文教信徒,对重新确认被阿明尼乌怀疑的得救预定论和回到改革教会最初的严格教义持欢迎态度。然而,对于英格兰国教会某些著名人士而言,这次会议则更坚定了他们对加尔文教义的极端内容、对日内瓦与荷兰教会的实践所持的根深蒂固的反感。“阿明尼乌派”这个有轻蔑含义的词就是针对他们的。但是,在主张英格兰国教会持续改革的人士,同那些坚持英格兰国教会妥协理想、坚持其两大支柱:主教管理制和礼拜仪式(这正是清教徒

所反对的)的人士之间愈演愈烈的辩论中,使用这个名称是不确切的。

一六二一年,詹姆斯一世勉强任命威廉·劳德(William Laud, 1573—1645)为圣戴维斯主教。据说国王这样评价劳德:"他永不安宁,不知道适可而止,反而喜欢不断改变现状,按自己的幻想推进改革。"在他与耶稣会教士约翰·帕西(以"耶稣会士渔翁"闻名)的笔战和他对自己教会内部所谓清教徒之"无纪律"的抨击中,劳德证明他是国教立场坚定有力的捍卫者。查理一世继位后,劳德升迁很快,先后在一六二六年任巴斯和威尔斯主教,在一六二八年任伦敦主教,并在一六三三年升任坎特伯雷大主教。他试图把统一礼拜仪式强加于所有教民,并鼓励教堂中带巴罗克特点的仪式和装饰,这引起对手强烈的敌对态度,使他既孤立于坚定的敌人,也失去了潜在的朋友。他作为政府要员有时表现的冷酷无情以及他与国王的密切关系,成了下议院内外积极反对王室政策的一个重要原因。一六四一年他被清教徒占多数的议会以叛国罪名弹劾,关进了伦敦塔。对他的审判迟至一六四四年才举行,然后一六四五年一月他在塔山被处死。

"阿明尼乌派"的劳德试图把某种永久的统一宗教仪式强加于英格兰,并不幸延及苏格兰教会而以失败告终,原因是他不容忍宗教和礼拜仪式的多样性,并低估了十七世纪前四十年英格兰新教极端派的力量。但是,在混乱中的英格兰国教会开始引人注目地为其教规和信仰的某些方面下定义时,劳德只不过充当了一个最显眼、最积极,因而也是最易除掉的人物。就在自己赴死的前一天,查理一世郑重地把他囚禁期间读的三本书推荐给女儿伊丽莎白。这三本书是劳德在与"耶稣会士渔翁"的论战中对英格兰国教会的辩护,理查德·胡克(Richard Hooker, 约1554—1600)的《论教会体制之法规》(Treatise on the Laws of

Ecclesiastical Polity, 1594—1597, 1648, 1662),和兰斯洛特·安德鲁斯(Lancelot Andrewes, 1555—1626)的《布道文》(Sermons)。他告诉女儿这些书"可以使(她)免受教皇之惑"。理查德·胡克为英格兰国教会提供了论证最清楚的神学和哲学辩护,为主教制度辩明理由,并依据其"根基乃上帝的本源,其声音乃世界之和谐"的自然法而创立民法和教会法理论。他还提出这样一种理论,尽管教会的使命与最初使徒的活动一脉相承,它却不是静止的机构,而是一个有机体,将随着时间和环境的改变而发展。兰斯洛特·安德鲁斯的著作表现了同样富有学识的对英格兰国教会之天主教特征的申辩,对清教徒之刻板——尤其是涉及《圣经》之绝对权威——的同样反感。

尽管《布道文》九十六章(1629)对《圣经》文本进行了复杂详尽的分析,安德鲁斯基本上避开了引起争议的观点。大多数布道文最初是在基督教历节庆时在宫廷宣讲的,其听众聚精会神而不感情狂热,心情平静而不困惑窘迫。安德鲁斯的论辩清楚理智、简洁有力,紧紧抓住正在阐述的经文——拉丁语原文和英语译文。他对逻各斯——既指上帝之言也指他的布道中心——的强调在英语作家中是罕见的。例如,在一六二二年圣诞节的布道文中,他从《路加福音》关于大天使向牧人讲话的叙述中选取了几个概念词,然后逐一确定了"救世主"、"基督"和"主"等概念并旁征博引阐发其涵义。他往往先设想一个场景,然后系统地建立其物质和知识语境。在一六二三年复活节的布道文中,他精辟地阐述了一系列观点,这些观点来自先知以赛亚的幻觉,他看到一个穿着红点斑斑衣服的人,像个"踩葡萄榨汁机的人"。他先注意到先知对幻觉的模糊理解("看到他;但不认识:觉得他值得认识,这种感觉和无知使他急于得到关于此人的指点"),然后他建立起关于混合隐喻的模式,如基督是踩榨葡萄汁机的人,

是牺牲者,是圣杯的提供者。在最浅的层面上,他的布道文成了以赛亚和基督、先知和所知者之间的对话。在更深的层面上,他在探索"具有生命力的精神意义"的核心,在这里生与死、磨难与欢乐得到调和:"他曾被踩在脚下,现在又站了起来,并在此地把敌人踩在脚下……他被踩在脚下的印记是他的十字架和激情。今天他从中走出的地方作为受难和复活两方面都合于现在的庆典:既是受难日,又是复活节。"这篇布道文本身就体现了复活节的神秘,从对基督受难全神贯注的回顾开始,以圣餐仪式所体现的对基督复活的胜利庆祝而结束。

一六二五年,查理一世继位刚刚一个星期,身为圣保罗教长的约翰·多恩(John Donne, 1573—1631),为新国王做了第一次公开布道。多恩选择了《诗篇》第十一篇中的一节:"根基若毁坏了,义人还能做什么呢?"并引证基督教的献祭礼说明"教会曾用这首诗祭奠牺牲者",在一些后人看来这颇具预见意味。一六三一年二月,多恩从病榻上挣扎起来做的富有戏剧色彩的《死亡决斗》也是为查理所作,虽然许多听众当作多恩自己的"葬礼布道"。但是,查理最后选择安德鲁斯的布道作为冥思对象,没有选择多恩。同安德鲁斯一样,多恩把布道分成三部分:先对所选文本进行初步阐释,再对文本意义予以确定并举例证明,最后把所阐发的意义与听众生活结合起来。两人的区别在于安德鲁斯偏重阐释,而多恩强调例证和实用;前者要求听众聚精会神,后者则使听众无力分心。

多恩对清教徒喜爱的即席布道不以为然。伊萨克·沃尔顿(Izaak Walton, 1593—1683)曾住在多恩的教区,是第一个为多恩作传的人。他描述了多恩怎样通过研读前辈教长的著作确定布道主题,怎样记住布道内容,且讲道时总要参考讲稿。在为出版而修改布道文或"复习"并写出他去世前已准备好的八十篇布

道文(1640 年出版)时，多恩似乎在有意识地少用明显的修辞手法。尽管如此，他对词汇丰富、风格典雅的偏爱仍清晰可见。一六一九年赴德国之前在林肯律师协会做的《告别布道》中，他对“在你们年轻的时候记住你们的主”一句进行了多方面阐释来教育听众，那些人很可能知道多恩自己在林肯律师协会就读时的荒唐生活。多恩用作例证的比喻总是引人注目。也是在那篇布道中他告诫听众：“没有人会向国王献上一匹瘸马，一架坏钟或一本破书……你的身体就是你的牲畜；难道你要把它在无节制的荒唐生活中弄得疲惫瘸拐再献给主吗？当你的时钟(整个时光)被激情和不安所毁坏；当你的书(生命)被撕破，无数罪恶的记忆涌上心头时，你能把这样一个残破损毁的身躯呈献在至高至尊的上帝面前吗？”一六二六年一月在圣保罗大教堂的布道中，他充满想象，抑扬顿挫地阐发所选文本(《诗篇》第 53 篇第 7 节)上帝之翼具有的保护哺育之力：“特殊慈爱是他的羽翼，‘主啊，我们相信您，把慈爱施于我们吧’这一祈祷是我们的粘鸟胶；特殊慈爱是指那护佑着以色列人的如云鹌鹑，‘主啊，把慈爱施于我们吧’是我们的捕鸟网，装鸟筐。”多恩这次在圣保罗大教堂的布道最后一节中心是一个现代隐喻，把分成两半球的平面地图与想象中一半是欢乐、一半是荣耀的天堂图作了惊人的类比。他宣称，天堂的欢乐可以在今生体验，恰如美洲发现之前人类对旧世界的了解；正像上帝把美洲宝藏留给“后人发现”一样，“含有荣耀的另一半天堂”将由死亡和复活展现给人类。

同当时包括天主教和新教的大多数布道者一样，多恩似乎更关注对罪孽、死亡和审判的思索，很少涉及充满欢乐的幸福天堂这一前景。他最后一次布道，《死亡决斗，或面对正在死亡的生命和活着的肉体的死亡对灵魂的安慰》(1631 年作，1632 年出版)强调人生所体现的生命与死亡的联系。他对宫廷听众讲道：

“我们从母腹带来一块裹尸布，它从我们胎儿时起伴着我们生长，我们裹在那块布里来到世上，因为我们来此是为了寻找坟墓”。多恩时代的人都清楚，死亡不仅不可避免，无处不在，而且是在不稳定、不卫生、疾病肆虐的世界里的一种司空见惯的现象。在多恩看来，为一位垂死的教区居民敲响的丧钟，不仅是激励人们为一个受难灵魂祈祷，而且也是让个人*毋忘终必有死*[①]。他在最后一次布道中满怀激情，不仅是因为意识到自己死亡来临，也是出于对大家都面临死亡的切身感受：“最关键的日子不是死亡的那一天，而是我们整个生命过程。我感谢在丧钟敲响时为我祈祷的人，但我更感谢那些曾经教育我、指导我怎样生活的人。”多恩在一六二三年一次大病期间写下的《危机时刻祈祷文》，也极为关注将死者和默想死亡的人之间的关系：“谁不侧耳倾听为任何原因而鸣的钟声？有谁能不关注那把自己的一部分从世界带走的钟声?”这种思索使他提出了现已人所共知的关于人间互相同情的地理比喻：“谁都不是独立的孤岛；人人都是大陆的一部分，是整体的一部分；……任何人的死都使我变小，因为我同人类是一体。”

多恩任教职后第六年，即一六二一年被委任为著名的圣保罗大教堂的教长。自从一六〇一年因与恩主托马斯·埃杰顿的妻侄女秘密结婚而被逐出府门之后，他在政坛升迁的路途都被堵塞了，但这并不意味着他从事教职是愤世嫉俗的选择。在失去文职又未任教职的十五年间，多恩潜心钻研，积极参加宗教论争，并创作了许多宗教诗篇。要给多恩的学识和信仰发展归类绝非易事。他在《论自杀》(Biathanatos，一种为自杀作的尝试性辩护，死后于 1646 年出版)中写道：“我最初的教育和交往是与

---

① 原文为拉丁文。

被压迫受折磨的宗教信徒联系一起的，对想象中受难者的挨饿受死习以为常。”在他还是不服国教的罗马天主教徒的背景下，强制保密内省以及成为殉道者的危险引诱，或许在一五九三年得到增强，那一年多恩的弟弟亨利因非法保护一个神父而被捕并死在狱中。多恩具体在何时为何原因脱离了罗马天主教已难以断定；尽管他在九十年代中期决定表面上皈依英格兰国教会可能受到政治生涯前景的影响，他后来为国教会写的辩护文章表明其宗教信仰也受到诸多因素的影响，如广泛的阅读，对宗教论争的迷恋，以及对死亡和审判引起的深刻又持之以恒的不安情绪等。沃尔顿指出，这一时期多恩没有“与任何可以使他获得有别于基督教信仰的教会结合”。不管多恩晚年怎样受到年轻时放荡生活记忆的折磨，在一六〇八年他认为自己最放荡不羁的行为不过是对知识和语言“极度的渴望和追求”。他同期的各种作品表明，宗教既不是他的避风港，也不是他对现实各种矛盾困惑的逃避；相反，是宗教促进了他对人类理性和精神的认识。在包括爱情诗和宗教诗的全部诗作中，他把传统的宗教意象和暗示与从各种古今世俗知识中得来的比喻结合了起来。多恩认为精神冲突具有活力。在《圣十四行诗》第十九首，他把自己看作是矛盾焦点，而他早些时候写的《悖论与难题》(Paradoxes and Problemes, 死后于 1633 年出版)表明他把悖论用作分析方法。他注意到矛盾不和具有自身的创造力：“当我……感觉到各种因素的对立矛盾在体内斗争时，我的躯体变大了；当我与大众的观点不一致时，这种不和使我的悖论增多了。”多恩正是从基督教神学对悖论的解释中获得深刻的精神愉悦。

在大约写于一六〇八年的一封信中，多恩从讨论宗教争议转而简短地谈起自己的诗作。他写道：“我并不像有些人那样因把巧智用在这类诗作上而自责，只要诗作没有亵渎神灵或引人

堕落。""巧智"[①] 指的是智力的自由发挥和对智力游戏难题解答的喜爱，而这恰恰是多恩大部分优秀诗作的特征。多恩可以从清楚的对立、明显的矛盾和想象的矛盾中创造一致。例如，在《病中献给主的圣诗》中，他提出引亚当堕落的树和基督受难的十字架可能曾立于同一地方，东方和西方在平面地图上是一个方向；在《圣十四行诗》第二首和《献给圣父的歌》，他把"太阳"(sun)与"儿子"(son)同音看作具有神学意义；在《献给上帝的歌》和第十八、十九首挽歌——《爱的发展》和《献给就寝的情侣》——中，他先后把人体比作地图、风景或大陆。正如他在《告别诗：莫伤悲》创造的著名意象"圆规的两条腿"所显示的，他对于圆这一无首无尾、首尾归一、象征永恒的平静意象情有独钟。他对古典知识和现代科学地理方面的新进展都有浓厚兴趣。他承认哥白尼和哥伦布的新发现打破了井井有条的神学世界秩序，但在《圣十四行诗》第七首中他却模棱两可地提到想象中圆形世界的四个角，又把托勒密的行星系统用在《狂喜》、《告别诗：莫伤悲》和《一六一三年受难日：驶向西方》等诗中。多恩那常常是复杂不稳定的诗歌世界是由超验且威力无比的上帝和类似上帝的诗人维系在一起的，这位诗人通过加强联系以及探索类比关系显示其力量。

但是，多恩的性爱诗歌往往充满怀疑主义，这一点常常因诗人所持的叙述者——有时甚至是支配者——的口吻得到加强。他早期那些探索性、口语化又充满活力的《讽刺诗》(Satyres, 1633 年出版)，表明诗人既了解街头生活也清楚私家秘密(尽管

---

① "巧智"(wit)是十七、十八世纪诗歌创作和批评涉及最多的概念之一，可以表示才华才智、诗学造诣、词汇选择、形象创造等不同意义，尤其是在悖论中表达机智的技巧，权且译成"巧智"。"机智"、"睿智"、"才智"等译法均可供参考。

《讽刺诗之三》生动地探讨了在众说纷纭的形势下找到真正教会是多么艰难)。被统称为《歌与短诗》(Songs and Sonets,源于1633年首次出版时的书名)的五十五首诗风格各异,其创作年代从未得到令人满意的确定。其中一些——包括多恩后来斥为过分表现了“亵渎神灵”而“引人堕落”的诗——显然曾以手稿形式流传并获得相当声誉。许多诗的开头相当突兀:“去,抓住一颗流星”,“看在上帝面上,别嚼舌,让我爱”,“站着别动,听我说给你/爱的讲座,爱的哲学”;其他一些诗像闲谈一样随便,或给人以正事被打断的印象,如“我不明白,你和我/在相爱之前干了些什么?”;“心肝儿,我得离开,/却绝不是因为厌倦你”;“行了,行了,别这么悲切切地吻啦”。这些诗往往展示了不同的戏剧性场面,却都表现了言者与听者的亲密关系,尽管如多恩在《狂喜》中所说,诗中的话语关系可以是“独角对话”,从形式上看这些诗可以滑稽地表现抗拒引诱是愚蠢的(如《跳蚤》),也可以比较严肃地为爱恋辩解(如《关于影子的讲演》)。与他所继承的彼特拉克爱情诗传统不同,多恩从不把恋人神化或理想化。《梦》并没有试图掩饰梦的淫荡;《日出》回应了奥维德的挑战,但对性爱的赞美则是以对太阳胆敢惊动情侣而做的激烈反应表现的。它向读者展示了两种外部世界,一种充满琐碎行为和劳顿,另一种拥有财富和权力,两者都被爱所抛弃。宇宙被缩小到情侣的床,除此之外——诗人用惊人的傲慢语气说道——“一无所有”。

但是综观多恩的全部著作,他最大的成就是对死亡和复活的描绘。《歌与短诗》中的一些诗(如《幽灵》、《遗嘱》和《葬礼》)对死亡予以玩味;另一些诗则表现了颇为认真的态度。读者或许会发现《狂喜》中那全神贯注的两情侣“肉体死去”时“少有变化”。《告别诗:莫伤悲》开篇提到“贤者”那“温馨”的灵床,然后逐渐通过复杂的例证表现了崇高情爱具有永久威力的观念。在

被称为《祭日》的两首挽诗中，多恩思索的不是爱情而是德行的长存，或者毋宁说他把诗中"不朽淑女"伊丽莎白·德鲁里体现的理想女性与对腐败、矛盾和混乱世界的解剖作了对照。《圣十四行诗》最动人的诗篇关注人类生存的现实世界的黑暗。大部分十四行诗表现了双重形象；它们召唤一种景象——如世界的末日（第 7 和第 13 首），死亡（第 10 首），或病入膏肓的罪人对惩罚的恐惧（第 5、第 11 和第 14 首）——同时也表现了对这种景象作出反应的说话人的性格，他似乎代表罪孽深重的人类，且自身难保。同他的性爱诗一样，多恩的宗教诗总表现一种感情关系，即罪人与慈爱又严酷的上帝之关系。诗人无所畏惧地面对死亡（第 10 首），却在审判前景面前战栗（第 4、第 7 和第 9 首）。在著名的第十四首（"三位一体的上帝，砸碎我的心"）里，他一方面恳求上帝用暴力打碎激情，另一方面又显示了对机智地用神学解答悖论而感到的喜悦（"把我虏去，关进监狱，因为/除非您管住我永不能自由；/除非您强暴我永不再纯洁"）。类似的戏剧性描写和对类比的不懈追求，同样表现在他以旅行为题材的两首诗——《一六一三年受难日：驶向西方》和《献给基督的歌，最近赴德时作》。前者把驶向西方以躲避基督受难的东方与生动想象的上帝化身受辱之地卡尔瓦里作对照（"我多想看到他转动极顶/调度天体的手，怎能被针钉"）。后者思索一六一九年的外交使命（这也是《告别布道》的起因）之危险，方法是在跨海旅行、同家人亲友分离和凡人之爱与神灵之爱的关系等方面寻找类比或象征。论辩高潮是三种相关概念的并列；"光线最暗的教堂作祈祷最合适：/为了只见上帝，我把双目紧闭：/为了躲避白日的风暴，我选择/不尽的黑夜"。

多恩最后一首诗《献给圣父的歌》，在每一节的第五行（六行一节）末略带自嘲地把自己的名字嵌在双关语中（"Donne"，

"done")。像他的布道文《死亡决斗》一样，这首诗是作者演完自我设计又自我限制的人生戏剧的一部分。这种最后又似乎不和谐的表演包括圣保罗大教堂唱诗队演出这首圣歌，中心是诗人对自己身披裹尸布，好像被最后的号角召唤似的从墓穴中出来而作的思索。多恩曾从病床上挣扎起来演示这一形象，他穿上寿衣，站在木坛上，面向东方，因为他认为最终获救来自东方。这种融谦卑与荣耀、作戏与奉献、肉身与艺术表现、玩笑与严肃、原则与曲解于一体的风格，正是当时流行西欧的巴罗克艺术的特征。多恩的生活和创作都属于巴罗克艺术。英格兰艺术中时而出现的浮夸可以说是源于贯穿民族文化的清教主义与实用主义、保守与妥协特质。尽管多恩的生平和创作受到相互对立的天主教和加尔文宗的影响，上述岛国特质在他的作品中却极少见。

"玄学"宗教诗歌：赫伯特、克拉肖和沃恩

欧陆巴罗克艺术生动如画的惟情论，是为罗马天主教会力图夺回在宗教改革中丧失的信徒而进行的反宗教改革运动服务的。教皇在这一运动中的主要代理人耶稣会士推崇富有刺激性的绘画和建筑风格，信奉新教的英格兰基本上没有受到影响。尽管文人表示了反对和排斥，耶稣会士精神仍在英语文学上留下了一些印记。自我献身的传教神父罗伯特·索思韦尔(Robert Southwell，约1561—1595，1970年被列为圣徒)曾在危险形势下在英国秘密传教长达九年，直到被处死刑；其著作的传播则是公开的秘密。他的散文沉思录《抹大拉的马利亚送葬落泪》(Marie Magalens Funeral Teares)一五九一年出版，到一六三六年就再版了八次；两本诗集——《圣彼得之怨诉及其他诗篇》(Saint Pe-

ters complaynt, with other poems)和《默俄泥哀，或确实优秀的诗篇》(Moeonias: or, Certaine excelleand Spiritual Hymnes)——都是他三年狱中所作，在赴刑那一年出版。索思韦尔的诗得到天主教徒和国教徒的尊重，著名的圣诞节冥想诗《燃烧的婴儿》尤其受到本·琼生的赞誉。多恩一六一一年曾写了《依纳爵的秘密会议》(Ignatius his Conclave)攻击耶稣会士，八年以后他在德国旅行时仍担心会遭到"这些痛恨我的敌人"迫害，但他也受到耶稣会创始人建议信徒所作冥想教功的影响。依纳爵·罗耀拉的《精神锻炼》(Spiritual Exercises)一五四八年被教皇钦定为系统祈祷手册，因为它利用感觉印象、想象和理解使教民认识人的堕落和上帝的荣耀。依纳爵的方法并非独创(它源于中世纪晚期的教士，后来又被西班牙和法国的教徒所用)，其流行得益于耶稣会士的传播和教育工作。这种严格规范的冥想指南可被私下使用这一点，似乎表明它在不同程度上适应了隐蔽的天主教徒、坚定的国教徒和富于探索的清教徒的不同需要。

类似的跨教派精神滋养也显见于十七世纪英格兰流行的寓意画册(emblem books)。寓意画由互相联系的三部分组成——一段格言、一幅象征性图画和一篇讲解——每部分表明一种思索和理解道德或宗教观念的不同方法。寓意画这种形式在十六世纪主要作为世俗教育方法流行，但是它在私人宗教研习中的新生及其对拉丁格言、《圣经》引语、版画和英语诗的综合运用，使它产生了超越信仰隔阂的广泛影响。弗兰西斯·夸尔斯(Francis Quarles, 1592—1644)的《神和道德寓意画》(Emblemes, Divine and Morall, 1635)是当时最流行的诗集。夸尔斯和他的雕刻者使用——并在必要情况下修改——耶稣会士寓意画册中的图画；只有那些蹩脚诗为他所作。《寓意画》及其续集《人生图解》(Hieroglyphicks of the Life of Man, 1638)要求

读者诠释并逐渐掌握由格言、图画和诗文表达的意义。夸尔斯告诉读者，"寓意画是无声的寓言"，并进一步强调文字和图画的重要联系："在掌握文字之前，人是通过图画了解上帝；事实上，天体、地球和每一生物不都是上帝之荣耀的图画和寓意吗？"他表达的道德寓意主要是一点，就是基督徒对现世的普遍鄙视（"啊，这多像一个鳄鱼的世界，/到处充斥着背叛和陷阱"；"啊，这疯狂的世界要奔向何方？/她不停息的车轮要驶往何处？"），而图画则往往表现儿童把黄蜂巢当成蜜蜂房，傻瓜吮吸着地球形状的乳房，在摇摆不定的轨道上栖身的无知之徒在吸烟等等。

寓意画册对读者智力的要求也体现在多恩和受他影响的所谓"玄学派诗人"的作品中，尤其是他们表现的巧智、想象图画、压缩甚至常常带有神秘性的语言、对悖论的调侃和强行联系的比喻中。使用"玄学"(metaphysical)这个词来指代这些诗人，最先是由塞缪尔·约翰逊在十八世纪提出的，原因是"古典"美学欣赏难以接受多恩和考利的风格和意象。约翰逊对充斥于多恩作品的牵强附会的"比喻"(机智独创的观念)尤其反感。对新颖的"玄学"风格的这种偏见夸尔斯就已经表达过，他在一六二九年曾抱怨所谓"强力诗行(strong lines)的独裁，不过是……歪才，在它的掩饰下，许多人贸然……口出狂言"。乔治·赫伯特(George Herbert, 1593—1633)是多恩的好友、崇拜者和同行牧师。他的作品拥有一种有节制的冥想狂喜，与其说像南欧的巴罗克艺术的铺张，不如说更像同时代法国人乔治·德·拉·杜尔绘画表现的富有节制的神秘色彩。但是，赫伯特的"歪才"仍在他对字词形态和音韵的玩味中一展风姿。《衣领》一诗题目双关，《耶稣》诗亦如此；他在《童贞女马利亚字谜》中玩字母排列游戏，在《天堂》中像同时代的威尼斯音乐家一样高兴地摆弄回音效果，而在《乐园》中他逐渐把词组减成新词。他把自己的一些诗

按特定视觉效果排印这一点，不难看出寓意画册传统的影响(《圣坛》的形状和《复活节之翼》的排印形式表现了诗的主题)。虽然作为诗人赫伯特不像多恩那样肆行无忌，他却远比夸尔斯富于探索创新。题为《约旦》(按诗人所受启发之源而定)的两首诗把圣诗创作描述为这样的写作活动，在结构上避开“循序渐进”，在修辞上放弃“普通诗人”常用的“装饰性比喻”。赫伯特深受耶稣寓言的影响，善于用日常细致观察获得的“普通”故事阐释上帝及其造物的秘密。

赫伯特诗作的优雅特性既是艺术效果，也是真诚而自然的谦卑精神的表现。他出生于名门望族，却在一六二六年决定就任助祭，一六三〇年被任命为牧师，成为乡村教区长，被许多同时代名流视为有意避开可望飞黄腾达的世俗生涯。根据伊萨克·沃尔顿的记载，赫伯特对抱怨他“接受了与高贵出身不相称的卑微职位”的友人回答道，“天堂之主的家仆应来自世间最高贵的家庭”，并强调说要“使谦卑在世人眼中变得可爱”。赫伯特的散文著作常常论及服侍和作为受难侍者原型的基督，他的诗作也同样表现了上等人对义务观念的特殊重视。社会具有等级秩序，人类对上帝之爱的回应几乎可以用封建的义务感来表达。例如，在《珍珠》一诗中，诗人强调他知道“表达敬意的方法，那就是/怎样把巧智和谦逊保持”。在题为《苦恼》的组诗第一首中，他描述了对服务君主不断深化的理解，这种服务最初给人巨大满足(“您丰富的家资把我拥抱”)并带来奖赏(“您给我奶与糖，使我心满意足”)；随着失望的出现，诗篇使背叛感变得明显，这种不满最后却被超越责任的更强烈的爱所规范的义务感取代(“啊，我亲爱的上帝！ 尽管我已被忘却/对您的爱仍是我生命之火”)。《赎罪》描写房客寻找“富有房主”，最后发现他在“窃贼和暗杀者/混乱的嘲笑声”中受到致命伤；房主死前对房客的

要求表示同意，证明了他的高尚气质。《衣领》开始表现对服务的追切要求，最后化为对基督之召唤的等待；听到对“孩子”(可能指信徒和良家青年)的召唤，诗人快意地回答“在，我的主”。

赫伯特作为英格兰国教会牧师的职业和他对国教会的礼拜仪式、历法及纪律的忠诚，构成他研究理想乡村牧师的散文著作《圣殿的牧师》(A Priest to the Temple, 1652年在《圣殿温馨歌手乔治·赫伯特遗稿》〔The Remaines of that Sweet Singer of the Temple George Herbert〕中发表)及其拉丁文续篇《缪斯的回答》(Musae Responsariae, 1633，诗篇，面对清教徒的批评，坚持认为英格兰国教会的仪式和制度是合适的)的两个中心内容。但是，最全面表现赫伯特作为牧师和信徒的志向、失误和成功的，却是他死后于一六三三年出版的影响广泛的英语诗集《圣殿》(The Temple)。《圣殿》的各部分是按照精神节奏和宗教体验的升降来安排的。更重要的是，全卷据有一种源于英格兰教区教堂的格局和在其内举行的节庆斋戒活动的建筑和仪式美。诗集的《序言》是一首对青年进行传统道德教育的格言诗。这首序诗的题目《教堂门厅》不仅提醒读者注意准备祈祷，而且强调了门厅在建筑上的重要性(门厅曾是一些教会仪式的重要场所)。诗集主体(《教堂》)所收诗的题目一方面暗示走进教堂所注意到的东西(《圣坛》、《教堂纪念碑》、《教堂的锁和钥匙》、《教堂地板》、《窗户》)，另一方面暗示教会仪式的意义(《受难日》、《复活节》、《洗礼》、《圣餐》、《降灵节》、《礼拜日》、《圣诞节》)。穿插其间的有对基督教信仰和基督教徒不同生活经历的冥想。“圣事”诗具有特别重要的意义。《亚伦》通过词语的重复，在被直接赋予仪式权力的犹太牧师和有精神缺陷的现代牧师之间，建立起了一种平衡对照。这首诗中的争论由探索刻在亚伦冠上的“主之神圣”的意义得到解决。只有当人们认识到基督本人使教区牧师真正圣

洁，所有的卑微才消失，穿戴整齐的牧师才可以站在教民面前，准备主持圣餐："教民来吧；亚伦已准备好了。"《痛苦》和诗集的最后一篇《爱之三》也探讨了圣餐仪式的神学和象征意义。《痛苦》的焦点是对罪与爱的研究。受难的耶稣基督表现了罪之恶果："他忍受剧痛，头发，/身躯和衣服都被血染红"。夸张描写本身与该诗的基本比喻一致；罪是一台葡萄榨汁机，在痛苦地验证爱的价值，最后一节被钉死的基督身体一侧流出的血看上去是圣餐礼上的红葡萄酒："爱是那种甜蜜神圣的液汁，/主感到是血，而我尝着是酒。"痛苦就这样变成了甜蜜。《爱》以对话的形式表现"主"化为"爱"欢迎罪人赴宴，对每个卑微的表示，他都以宽厚恩典作答：

你不知道，爱说，谁受谴责？
　我亲爱的，我愿服侍。
你得坐下，爱说，尝我的肉：
于是我坐下并食。

局促的客人和自愿的救主得到同样款待。

综观《圣殿》全集，恐惧怀疑和反抗尝试都被慷慨上帝之爱所激发的平静忠诚所控制。《滑轮》是一首巧妙论证的关于自由意志的寓言诗，不安定的情绪促使灵魂寻找天堂的安慰。在《苦恼之三》中，沉重的叹息"上帝啊"被诠释为略可辨认的赎罪标志和对共同苦难的认同（"你在世上的生活充满不幸，你却/仍然紧抱不放"）。在《死亡》中，甚至死亡本身也失去了固有的恐怖，被基督的死改变为"美好而充满恩惠"的东西，被人"所追求，所寻觅"。附在《圣殿的牧师》后的《布道前的祈祷》，直接面对体现了"忍耐、怜悯、温馨和慈爱"的上帝，他的仁慈压倒一切，他的荣耀是拯救，而不是惩罚。

根据伊萨克·沃尔顿的记载，赫伯特临终前把诗稿交托给挚友尼古拉斯·费拉尔(Nicholas Ferrar, 1592—1637)。费拉尔在一六二五年就退隐到汉丁顿郡小吉丁的庄园，办起了“小学苑”，这是个包括男女学生的宗教团体，目的是“一心一意服务上帝”。赫伯特告诉费拉尔，在《圣殿》中可以发现“对在我的灵魂与上帝之间许多冲突的描述”，而他有权决定出版还是销毁诗稿。正如费拉尔为一六三三年版写的简短《序言》所示，他很清楚这些诗的文学价值及其对受到越来越大冲击的英格兰国教会的意义。尽管他的“小学苑”给查理一世留下深刻印象，它却不断受到清教徒的责难，被斥为“阿明尼乌派女修道院”，并且终于在一六四六年被取缔了。

理查德·克拉肖(Richard Crashaw, 1613—1649)是费拉尔的好友，经常造访小吉丁，并参加节庆守夜。他的父亲是个极为狂热的清教徒，“上帝之言传道士”，并以反天主教而闻名遐迩。克拉肖自己的宗教朝拜却使他走上与父亲相反的道路。他是剑桥学生，后来成为彼得·豪斯学院评议员，与剑桥的极端劳德派关系密切。一六四三年议会派教士控制了他所供职的学院教堂之后，他移居国外，依附王后亨丽埃塔·玛丽亚(Henrietta Maria, 1609—1669)流亡宫廷过着不安定的生活，皈依了罗马天主教，他短暂一生结束时在意大利洛雷托的圣屋教堂任低级教职。他的英语诗——收入《通向圣殿的台阶：圣诗及缪斯的其它爱好》(Steps to the Temple: Sacred Poems, with other Delights of the Muses, 1646，1648 年出增补本)，后来改称为《我主颂》(Garmen Deo Nostro，1652 年巴黎版)——清楚表现了他的国教会和罗马教会倾向。他早期诗集的《序言》引证兰斯洛特·安德鲁斯，并强调这些诗是在剑桥小圣马利亚教堂那“画满天使的屋顶下”创作的“有福灵魂登上天堂的阶梯”，这显示了他对英格兰国教会的

忠心。一六五二年版诗集更清楚地宣扬了天主教的虔诚，并为《献给圣特里萨的歌》致歉——或许并非克拉肖所为——说“此为作者仍信新教时作”。一六四八年版卷首画表现的是通向修饰朴素的英格兰教堂的阶梯；一六五二年版全书则满是夸张表现天主教信仰的图画。

尽管《通向圣殿的台阶》这个题目使人想到赫伯特，尽管诗集中有一首显眼的关于“圣诗殿堂致某贵妇人”的赞诗，克拉肖在风格和结构上对赫伯特借鉴不多。在十七世纪英格兰诗人中，克拉肖是最具巴罗克色彩的，既见于其题材的铺张，也见于其对隐喻的选择。如果说多恩着于独创，喜爱悖论，赫伯特长于细致巧妙地表达新意，克拉肖则驱驶传统基督教意象直至其像探空火箭一样炸响，或给其不断充气直至爆裂。他的诗展示了对人体和体液的关注：泪水夺眶而出，乳汁似泉喷涌，伤口鲜血如注，有时体液喷流又与强烈感情表现混为一体。组诗《神的隽语》显示了诗人对物质的奇妙和炼金术般变化的兴趣：不仅水可以变成酒，酒变成血，而且泪珠可以变成珍珠，血滴可以变成红宝石；基督洗礼用的水“在洗礼中自身也被洗净”；彼拉多洗手用的水“全是泪珠；每一滴都为自己的浪费而哭泣”；十字架上裸体的主“用开启身边的紫色衣橱”裹身；无辜婴儿的血和奶混合一起升天。类似的超现实景象也见于关于“哭泣者”、抹大拉的马利亚的得意洋洋的沉思。这位忏悔者的泪不尽地流，变成星星之后不仅组成一道银河，而且生成一条奶河，“可爱的小天使有时吮吸，/奶的柔和影响/使她最甜蜜的嘴更甜蜜”。

克拉肖对阿维拉的特雷萨(Teresa of Avila, 1515—1582)之生平和著述的关注，清楚表现了他对强烈宗教感情的兴趣。特雷萨是著名的西班牙神秘主义者，一六二二年被命名为圣徒。在叙述其信仰的自传中，特雷萨描绘了她最著名的与上帝一起

的幻象高潮：她看到一个天使来到面前，手持带火的金长矛，连刺她的胸膛数次。她用充满恋情的语言表达她意识到"在上帝和灵魂之间发生了温柔的求爱"。这一特点显然影响了克拉肖铺张华丽的冥想。该诗最初的题目是《纪念贞洁博学又寻求早年殉教的特雷萨女士》，现在通称《圣特雷萨赞美歌》，这是取自更富天主教特征的一六五二年版的简短题目。这首诗反复论述的观点乃神的爱是忠诚灵魂的求爱者和激发者；寻求牺牲的六龄少女"弱小的胸脯在强欲下鼓起"，而成年修女自愿献身则被描述成"爱的牺牲"，接受的不仅是一个大天使的镖，而且有大队武装的天使——"爱之军队"——以她为靶"练箭"。特雷萨的长矛幻象在克拉肖写给登比伯爵夫人"劝她信教"（实际上是劝她参加罗马教的圣餐礼）的诗中再次出现。他教伯爵夫人像花一样展开自身，迎接"飞镖"般降临的"爱之雨"，"那是治疗之箭，只是上天/出于爱的担忧未向你展示"。《耶稣圣名赞美歌》以最华美的语言表达了克拉肖早期因圣灵的美好庄严而崇拜上帝的劳德派理想。具有仪式性的四音节诗《名之美王》源于对神圣又神秘的语言之信仰这一悠久传统[①]。这首诗坚持由心灵和感官觉醒而体现的每日礼拜，并强调音乐作为"尘世家中天堂之声"在伴奏对上帝赞美时的重要性。克拉肖对音乐的敏感——这在他以丰富的形容词表现乐声和鸟鸣见长的《音乐决斗》（为对耶稣会士斯特拉达的拉丁文原诗的发挥）中也显而易见——此处表现在他对音乐感强的词语的精心模仿。《耶稣圣名赞美歌》展示了自然和谐与音乐和谐之间的联系，人的心声在"无限的包罗一

---

① 基督教传统认为上帝之言（Word，《圣经》译作"道"）创造世界万物，上帝和语言是统一的，信仰上帝就是信仰上帝的语言。该诗题目（Fair KING of NAMES）强调上帝是"名"或"命名"之王。

切的歌声”中跳动，但它也要求敞开心胸——即使这样做是痛苦的——以接受圣爱的哺育。牺牲者为爱赴死不再需要大天使的镖，因为地球上敌人对真正教民的“残酷迫害”已迫使他们敞开胸膛，打开心扉来接受天堂的火。欢乐与痛苦，快意与牺牲，强暴与决心都被追求表现最终精神实现的词汇强扭在一起了。

就在克拉肖竭力用从外部世界获得的感性比喻表现内心神秘激情的时候，亨利·沃恩(Henry Vaughan, 1621—1695)却返回到乔治·赫伯特纯朴的个人世界以表现内心的惊奇之感。《闪光的燧石》(Silex Scintillans, 1650, 1655年增订)一书的副标题《圣诗和私情流露》正是《圣殿》的回声，而作于一六五四年的《序言》则提到“上帝垂青的乔治·赫伯特先生，他圣洁的生活和诗篇赢得许多效仿者”(沃恩认为自己是其中一员)。诗集中最具赫伯特风格的《火柴》，表现了诗人在艺术上对先师和在精神上对先师之主的谦恭：

亲爱的朋友！你那圣洁永存的诗行，
　　　　曾对许多人起到
　　良好作用，也曾对我的热血以警告，
我那激动的、野性沸腾向前的热血心肠，
　　　　但是已被俘虏
　　被曾点燃你的光明之火所驯服；
在此我把双手和顽固的心一起
　　　　交于你的事业。

沃恩与赫伯特的最大区别是他坚持而非偶尔使用自然意象，不断探索上帝在其创造物中之显现。作为在共和派武力获胜并把一种外来的宗教秩序强加于人的时候写作的保王党国教徒，他隐居威尔士乡间。他从拉丁文翻译波伊提乌和波兰耶稣会士卡

斯米尔·萨比尤斯基关于世事如云的禁欲主义冥想诗(1651 年在《乌斯克之天鹅》〔Olor Iscanus,“the Swan of Usk”〕中发表)表明他认为退隐是合他心意的。但收入两卷《闪光的燧石》的沃恩最优秀宗教诗却显示了富有个人色彩的乡间乐园,这是诗人儿童时代短暂经历过的;一旦失去,就只能在冥想中重游了。

尽管《闪光的燧石》主要表现了平静心地,对当时议会所强加的政治宗教秩序的隐蔽批评仍不时出现。《亚伯之血》表面上是谴责人类第一个杀人犯,深层暗示基督之死,而“那些人数不清杀死的人数,/在浅血中洗浴不能满足,/非要到深广的血海畅游,/雷暴般的惩罚他们必将承受”,则似乎也指议会军队,他们不仅发动了内战,而且处死了身为人间教会领袖的国王。《世界》描写的那个吞噬教堂和祭坛的“黑政客”可以指克伦威尔,而《不列颠教堂》中那些“再度抓阄”的士兵似乎在撕裂曾代表教会的无缝罩袍。诗的题目涉及《祈祷书日历》中的主要宗教节日(《圣诞节》、《复活节》、《耶稣升天节》、《圣灵降临节》、《三一节》),对抗官方禁令,强调国教会的不同节日。政治形势的变幻莫测,似乎迫使沃恩自我封闭并表现另一种精神。他注意的不是人工建造的殿堂,而是如以色列族长们所设的圣幕那样的露天圣所。上帝显然存在于各种自然风景中,天使与人在那里的圣林中交流(《宗教》所写“您的精神吹动的树叶”也指《圣经》书页)。对上帝的真正崇拜表现为与观察到的自然和谐一致,也就是《清晨守望》中的“和谐钟声,/自然交响乐”。当《寻找》中的朝拜者在基督生活过的地方寻找时,他被告知别在“旧日的自然力或尘埃”中找,要去“另一个世界”。沃恩似乎特别关注雅各的故事,雅各在伯特利枕着石块睡觉时曾梦想获得天梯,曾在彭尼尔与一个天使角力,耶稣正是在悉卡的雅各井向撒马利亚女人讲解生命之水。有关雅各的东西——井、泉、石、天使出没的丛林

——在沃恩宗教诗中经常出现，尤其是在《闪光的燧石》第一部分显著位置的名篇《再生》中。这首诗探索了自然风景、《圣经》形象和内心景物的相互关系，随着朝圣者在上帝恩惠的迷宫中摸索前进，一种风景自然引入另一种。诗篇最后几行召唤的神圣气息又涉及《圣经》的一个方面，这是附于诗后的《所罗门之歌》引文所说明的："北风啊，醒来吧！ /南风啊，吹向我的花园，/使空气洋溢着芬芳"。灵魂的幽静花园被生命精神所搅动。

《闪光的燧石》卷首有一幅寓意画，表现燧石被上帝手中闪出的雷电点燃：燧石的形状像哭泣或流血的心，闪电落下把它点燃。对沃恩的图画有各种不同诠释；印于诗集前的一首拉丁文诗涉及先知以西结的预言，上帝将"从他们身上摘去石心，换上肉心"，具体到诗人本身则有两种解释。诗人所说的"从蒙难的灵魂里迸发出某些神的光，犹如从击打的燧石中迸发出火花"是基本意义；但诗人选择燧石这一意象还因为拉丁文 silex 是双关语，除表示燧石外，还表示古代不列颠部落"西卢尔人"，而沃恩自视为该部落的后裔，认为痛苦使他畅言无忌。他的教会和政治事业被摧毁了；还有如穿插在两卷诗集中的九首无题诗所示，友人的去世也使他的心情难平。虽然这些悼亡诗常常显示时光的缓慢运动和记载时光运动的痛苦（"每一天都像十二年，/每个钟头，一年"；"沉默和时光悄然逝去！ 现在/从你走后，/已过去一千二百个钟头"），它们表现的悲情是有节制的；诗文内容带来安慰，每首悼亡诗不仅同其它悼亡诗相联，而且也与前后的有题诗相关。"时光沉默和悄然逝去"中发现的"珍珠"，是基督无与伦比的"贵重珍珠"；"我不久前走过"的旷野里冬眠的草根将在永恒春天带来新的生命；"他们都去了光明世界"所隐含的孤独流亡之情，在对一系列想象（死亡是夜间的闪光珠，是空鸟窝，是天使的梦，是锁在墓中的星）的探索中起了变化，这些想象"驱散

遮住/我的前景的迷雾”。驱散愁云在其它一些诗中是表现启示的中心隐喻:《清晨守望》欢呼晨光让人先沐天堂的光明;《黎明》认为这一时刻“是与您(基督)的荣耀一致的/唯一时光”,因此最适于冥想基督的二次降临;《世界》把司空见惯的永恒比作“巨大纯洁无尽的光环”,“世界/及其所属的一切都包容其中”。《夜》描述尼科迪默斯夜访耶稣,沃恩玩味一系列关于光明与黑暗、清醒与昏睡和教育与无知等鲜明对照。这首诗的中心是双关语悖论:尼科迪默斯在午夜看到了圣子和太阳,他的启蒙包括明确了上帝“深沉但耀眼的黑暗”之秘密。这是沃恩诗不断凝视的黑夜。

亨利·金(Henry King,1592—1669)对死亡和永恒的冥思常常缺乏沃恩的冥思所具有的惊人独创性。一六四二年,在金任罗彻斯特大教堂教长时,破坏偶像的清教徒集团捣毁了他的图书馆,洗劫了教堂;同年他被委任为奇切斯特主教,仅一年后就被赶出教区(1660 年他恢复教职)。正如金一六四九年所作颇为华丽的《无与伦比的国王查理一世挽诗》所示,他的政治和宗教信仰从未动摇过。《挽诗》毫不掩饰地把查理看作在天堂受到尊崇的殉教者,而在人间他的往日的臣民却被“包裹您受难躯体的紫雾/血云”所隔离。金提醒读者,复仇是上帝的第一特权,这“使我们用希望节制悲伤,/使理性与信仰和谐”。但是金的许多诗作主题是世俗的,意象也不具明显的基督教特征,尽管就连他的爱情诗也带有某种忧伤和对世事无常的清醒认识。《子夜冥想》和广受摹仿的《如此生活》(一般认为金所作)强调人生和志向的脆弱。在他的许多悼亡诗中,为亡妻而作的《葬礼:纪念举世无双永志不忘的朋友》以诗意优美感情浓烈而独领风骚。尽管这首诗几乎没有制止哭泣,但它使用的诸如书和图书馆,太阳、星星和季节,最后还有战斗(“我的脉搏像一面软鼓/敲击着

我前进，告诉你我来了")等意象，表明金所受约翰·多恩"告别诗"的影响。

世俗诗：朝臣和保王党人

在献给"可敬重的朋友"乔治·桑迪兹(George Sandys, 1578—1644)的诗中，托马斯·卡鲁(Thomas Carew, 1594/5—1640)把自己"未经沐浴的缪斯"，与桑迪兹的作品中经常出现的圣殿相对照。桑迪兹写过《诗篇释义》(Paraphrase upon the Psalmes of David, 1636)，翻译过雨果·格劳秀斯忧郁的拉丁文悲剧《基督受难》(1640)，还不太热诚地翻译过奥维德的《变形记》。在卡鲁看来，桑迪斯树立了自己的世俗诗由于不敬神而难以企及的标准。卡鲁在他的诗里仅只适度地表达了要转向宗教诗的热望：他"不安分的灵魂"或许觉得倦于追求人间美，而这同一灵魂"或许"既无力止息自己对精神世界的渴望，又无法用对物质世界的冥思来满足。卡鲁从桑迪兹的榜样得到启发，设想在将来某个时间他会停止崇拜"各种泥塑模子里"的神，转而写作"不是痴迷的爱，而是蒙恩的灵会写的"诗。这些志向基本上未能实现。印行于一六四〇年的卡鲁《诗集》(Poems)，主要作品是措辞文雅、机智诙谐、有绅士风度的爱情诗。其中一些诗，如为玛丽·温特沃斯女士和玛丽·维利尔女士写的墓志铭，形象得体地表达了对早逝之冥思；另一些诗，如《致莱斯特的友人G. N.》和《致塞克斯厄姆》，以琼生的《致彭瑟斯特》的方式赞美乡绅的盛情好客，但大部分诗作表现了对人称西莉亚的虚构恋人的求爱及反思。这些诗玩弄假想的诗人毁誉美人的力量；它们往往巧妙地利用普通比喻(如《致我不忠的恋人》用的逐出教会和《罢免爱权》对国家武装叛乱的类比)；或者像在《别再问我》这

种流畅的"歌"里,用一系列感官意象(玫瑰、阳光、夜莺、星星,还有"香巢"的凤凰)建立一种放纵的情爱气氛。卡鲁对琼生和多恩两种不同风格的借鉴,更多地见于他分别赞颂这两位大师的诗,而不是自己的爱情诗中。《保罗大教堂教长,约翰·多恩博士挽诗》雄辩地正确评价了多恩的创造才能,说他"勇敢的灵魂"对"我们的意志实施了圣洁的强暴"。卡鲁自己在这首诗中对惊人意象的试验也足可称道。这首发表于一六三三年版多恩诗集的挽诗,在普罗米修斯的呼吸,"缪斯园"中铲除"卖弄学问的杂草",偿付诗歌破产时代的债务,用"顽固"的英语这种"肋条又韧又厚的箍"套住"极巨大的幻像"等概念之间突进驰骋。挽诗最后宣告多恩死后荣获"巧智万有天朝"之王的头衔。

卡鲁为他那奋斗着的世俗君主查理一世效力,一六三九年参加了对苏格兰的军事讨伐,即所谓的第一次主教战争。次年他就去世了,没有更深地卷入国王同英格兰和苏格兰决心抵制国王影响的力量之间日趋分明的对抗。与卡鲁相识,但比他年轻的廷臣兼诗人约翰·萨克林爵士(Sir John Suckling, 1609—1642)和理查德·洛弗莱斯(Richard Lovelace, 1618—1656/57),由于传统的忠诚和贵族对军事冒险的兴趣而加入国王的阵营。两人的诗作表现了绅士风度的飘逸和富有保王党诗人特征的散漫道德观。在性爱和政治两方面的意识观念使他们成为轻松、自信、倜傥又虚假的宫廷风格代表。萨克林死后,他的诗歌、剧作和书信一起收入《片断风韵》(Framenta Aurea, 1646)文集。他的诗歌显示了几乎玩世不恭的对理想的嘲弄。《爱与被爱》竟把恋人与国王并列,不是因为同样荣耀,而是因为"他们的主要统治艺术是装假"。《爱人为何这么憔悴》一首歌的结尾是:"如果她自己不愿爱,/谁也不能勉强,/让她见鬼去吧。"《十四行诗之二》(尽管严格说来不算十四行诗)宣称对所谓的美女定义不

以为然；爱不过是逢场作戏，迷人之处因人而异，使“吃为乐趣”的不是佳肴美味，而是食欲。《十四行诗之三》设想的来世，是不幸情侣终成眷属的异教福地；尽管如此，不能最终如愿的危险仍使诗人更想从与“现实女性”的交往中获得满足。甚至从乡佬角度对贵族婚礼仪式所作的轻松欢快描述(《婚礼之歌》)，结尾却是一个普通常识，即性快感是不分阶级的(“还没做的，他们一定会做：/做什么，有谁能猜中？/但我相信那与你我/和布列奇特，和奈尔一起做的/没有什么不同”)。

理查德·洛弗莱斯的抒情诗大部分发表在《路卡斯塔：抒情诗、颂诗、十四行诗、歌及其他》(Lucasta; Epodes, Odes, Sonnets, Songs etc.)中，也体现了类似的男性对玩弄爱情和女性情感的自得自信情调，表达的却是十七世纪四十年代同属男性意识的另一方面，即对婚姻的强调。摹仿多恩《告别诗：莫伤悲》的《渡海行前致路卡斯塔》缺乏原作深刻感人的智慧力量，但《参战之前致路卡斯塔》则表现了新的离别关头，与和平时期的奉承话相对的是战地英名这位“新情妇”的召唤。洛弗莱斯在《细查》中嘲弄男性见异思迁(“整整十二个漫长的钟点了，/还能说我没有长久专心爱你吗”)，也情意缠绵地描述了使他兴奋的女性举止(阿玛兰萨弄乱头发，路卡斯塔抚弄扇子，格拉提安娜在“破碎的心铺成的”地板上翩翩起舞)，而在最著名的抒情诗《狱中致阿尔提亚》中，他可以把爱与忠、精神自由与肉体限制、个人胜利与集团失败等概念连在一起进行对比。当他因代表肯特郡保王党人上书议会要求把军队交回查理一世而被囚禁时，洛弗莱斯把自己比作笼中红雀，在为“国王的温柔、慈爱、风范/和荣耀”而歌唱。他那壮美的诗文充满神圣与人间爱的相互关联：

石墙建不起牢狱，

铁棍做不成囚笼；
清白安宁的心地，
把这儿看作隐生；
如果我有自由去爱，
如果灵魂不受约束；
拥有这种自由之爱
就同天使一样舒服。

在坚强的意志面前牢狱坍塌了，正像《蚱蜢》中随国王事业的失败而至的敌对寒冬，被诗人陶醉的个人世界所取代，那是保王党人的友谊和忠诚之永恒夏日所温暖的世界。

对于许多十八世纪批评家来说，埃德蒙·沃勒(Edmund Waller, 1606—1687)的诗代表了韵律语言的流畅柔美，而这引向了英国诗歌创作中古典主义原则的胜利。十七世纪后期，约翰·德莱顿赞扬沃勒诗歌树立的"典雅庄重"的榜样；他认为沃勒"第一个轻松自然地使写作变为艺术"，"第一个向我们显示怎样——通常在偶句中——把意思表达清楚，而在他之前意思表达需要许多诗行，以至于读者不堪重负"。这当然不无夸张，但沃勒抒情诗的柔美(尤其是名诗《去吧，可爱的玫瑰》和富丽夸张的情诗《咏腰带》)和偶句的工整，显然是其诗艺中最受后人推崇的特点。对沃勒的轻松艺术，尤其是他致赛卡丽萨诗之清澈明快的这种推崇，倾向于掩盖沃勒从三十年代到六十年代的文学生涯所受到的政治影响。他的第一部诗集曾拟献给王后，一六四五年出版时却明智地把献辞取消了，尽管诗集中仍包括一些合乎廷臣身份的对某些政治事件的反映，如《国王陛下(时为王子)在去圣安德洛途中脱险》(写作时间可能早在1625年)，《致国王视察海军》，《关于陛下重修圣保罗大教堂》以及致王后赞颂她美貌多子的两首诗。一六四三年，在图谋以国王名义夺取议会控

制的伦敦失败后(他因此被短暂囚禁并处重罚,但似乎以向敌人供出同伙而获释),他加入了王后的流亡队伍。由于政府的赦免,一六五一年他返回已实行共和制的英国,并立即写了一首合时的偶句诗《致护国公的颂歌》,盛赞克伦威尔的英明政治和伟大武功,认为共和政体是欧洲的榜样。更多合时但略显平庸的颂诗出现在一六六〇年查理二世王政复辟后的新版《诗集》(Poems)中。《致国王陛下胜利归来》远逊于献给克伦威尔的颂诗;国王对这首诗表示失望,沃勒竟能辩解说"陛下,诗人说的假话比真话好听"。他后来作为忠臣写给宫廷的诗都苍白无力。《关于最近被陛下修缮的圣詹姆斯公园》把公园比作福地,因为公园的美景挡住了附近那"引起一切灾难"的下议院;祝贺新王后生日的颂诗回忆起"她从危险病状的康复",而王后对茶的称赞给沃勒提供了机会,写出一首献媚短诗赞颂新饮料("缪斯的朋友,茶,给我们灵感")。

亚伯拉罕·考利(Abraham Cowley, 1618—1667)的诗曾引起约翰逊博士强烈批评"玄学派"诗歌,但他的诗作缺乏多恩诗在智力和用词方面的力量,更少多恩的反面诗人——沃勒——所具有的空洞却颇得赞誉的音乐性。考利是个少年诗童,十岁时就写了一部关于神话人物皮拉姆斯和提斯比故事的诗体传奇(1633 年在他的《诗蕾》中发表);内战爆发后,他先奔赴国王设在牛津的指挥部,后来又于一六四四年投靠王后流亡巴黎的宫廷,这使他找到了表现才华的方式和欣赏其才华的读者。一六四七年以《恋人》(The Mistress)为题结集出版的爱情诗,不是关于对特定恋人的追求,而是一系列安慰忧伤恋人,或为不回应、不在场恋人辩护的尝试。《春》在许多方面似乎预示了安德鲁·马维尔的《花园》表现的爱树胜于人,实际上说明在没有伙伴分享欢乐时,自然是空的。《变化》同样表现被拒绝的爱只能由变

心再恋才能补偿。但是,《祝福》则寻求离开“这忙乱的世界”,到一个“小屋舍大花园”的所在与挚友、好书和“有姿色的女郎”为伴;产生这一田园生活梦想的真正原因,不是要远离雄心抱负,而是因为一个不确指的“她是一切,有她在,/处荒漠也不孤独”。在逗留牛津的年月,他开始构思一部反映当时国家中心事件的宏伟史诗《内战》(The Civil War),但最后没有完成(第一卷于1670年出版,第二、三卷曾被认为遗失,到1973年才问世)。这是一部遵命之作,而非真情实感,一切英雄品质都归于保王党人,一切破坏罪行都归于议会和各种清教派别。由于客观原因,《内战》以国王事业的失败告终,诗人宏大抱负也随之破灭了。考利的第二部同样未完成的史诗《大卫传》,以《圣经》中索尔与大卫的斗争隐喻查理一世与克伦威尔的斗争,发表于一六五六年出版的《诗集》(Poems)中。在《诗集》的《序言》中,一六五四年在可疑情况下回国的考利表示接受“胜利者”的条件,认为应该“放下笔与枪”了。尽管诗人一开始就宣称避免记起“那些时光和行为,因为我们已荣幸地从胜利者那儿获得大赦”,诗集仍包含一些有争议的内容,尤其是那一组在论辩和词汇方面都很粗陋的《平达颂歌》(其中《致布鲁特斯》把罗马政治与克伦威尔时期联系了起来)。这部诗集也收有考利怀念故友的诗作:散乱铺张的《威廉·哈维先生之死》和较严谨清新、富有表现力的克拉肖挽诗(“诗人与圣者! 只有你配/天上人间最神圣的称谓”)。对于一个以非基督教化为特征的时代,后一首诗既伸张了继续按基督教原则净化异教因素改进英诗之必要,也表现了对克拉肖诗的宽容欣赏(“错误在这也无危险/只因虔诚已如此不凡”)。

罗伯特·赫里克(Robert Herrick, 1591—1674)一六四八年出版的《西方乐土,或,世俗与宗教诗》(Hesperides: or the Works both Humane & Divine of Robert Herrick Esq.)分为两部分:第

一部分《西方乐土》收有一些最具色情挑逗性和异教色彩的英诗；第二部分《雅歌》自有内封面并单独编页码，以便把这些宗教诗与同卷那些"未受洗礼的"世俗诗区别开来。尽管如此，《雅歌》中的作品表明诗人文学创作中所谓虔诚不过是逢场作戏。赫里克来自德文郡，是一个受过良好教育的教区牧师，一六四七年因为恪守对旧宗教国家秩序的忠诚而失去教职。尽管就我们所知，他既没有寻求也未得到作为廷臣或战士为国王服务的机会，他的诗作却表明他是十七世纪爱情诗人中最善于表现的"保王党人"。他求爱献媚，调情威吓，观察比较，却极少认真思索，更缺乏热情真挚。从总体上看，《西方乐土》游离于当时英国政治与宗教两方面的对立营垒之外。诗集开卷《主题》宣称要"歌唱"溪流鲜花，春去夏来，求爱婚礼；他的宫廷主人是仙王仙后，他的信条是模糊不清的来世天堂。他最有力的"政治"宣言体现在反清教的对性的宽容大度。

赫里克最感人的宗教诗表现了对信仰和神意的天真接受，尽管这种天真与沃恩游移不定的神秘主义迥然不同。《因房舍感恩上帝》毕恭毕敬地列举了乡间归隐生活的简朴安适，但从未像赫伯特那样把日常生活升华到神学高度。在《白岛：或，乐土》中谈到天堂时，赫里克想象说那是一个没有现世的"泪水和恐怖"，像浮岛一样的空阔福地；不管是在这首诗还是在他祈祷安慰的《圣灵连祷》，都找不到多恩诗所表现的对最后审判的极度恐惧。但他对以公正诚实为特征的理想天堂的偏爱，清楚反映在充满其许多世俗诗篇的天真气氛中。《西方乐土》表现和暗含的两性欢愉受到的威胁，不是来自色情沉溺或道德批评，而是来自时光和死亡之寒风。年轻恋人像他最著名的抒情诗中转瞬即逝的鲜花、玫瑰花蕾、郁金香、水仙一样，需要"充分利用时间"以尽情享受这短暂的快乐时光。在这个世界里唯一的不朽寄望于

诗的长存，恰如赫里克在诗中提醒接受这些爱情诗的安提亚和朱丽叶。尽管他抱怨自己在"衰败西部的无聊中"度过"漫长苦恼的岁月"，赫里克尤其喜爱描述五朔节、丰收节等把人与自然的繁殖、生产和收获直接联系在一起的乡间节日。这不仅是因为他发现了节庆的异教渊源，或把它们视为希腊罗马田园生活的反映，而且因为他把这些节日看作最本质意义上的"乡村生活"。当在同名诗中考利娜去逛五朔节，当村姑在《草原》中"戴着忍冬花冠/像清泉一样"起舞，或是在《典当车》中诗人提醒威斯特摩兰伯爵把慷慨好客推广至劳工，赫里克欢呼天真仪式和性爱享乐结合起来所表现的人与自然的一致。在寓意丰富的《贺克里斯比·克鲁爵士婚礼》中，他把"年轻的新郎和美貌新娘"一起引到"宽大/舒适的新床"，新床

……像云一样涌起
迎接最最羞怯的新娘；
看它像天鹅般展翅飞翔，
你们怎能冷冷地
面对它向你们献真情
并似乎要伸臂把你们拥抱？
抛，抛，把自身抛入那白色骄傲
的波涛，让夜晚同你们一起
淹没在黎明的曙光里。

这是忠诚、庄严又最诱人的完婚。

谈起自己作为诗人的感受时，赫里克或者拼命抓住诗歌不朽的传统观念，或是憧憬男子享乐本性快乐释放的画面，认为这既是写诗的合适刺激，又是谈诗的理想场所。在《何时读其诗》中，他坚持"男人酒足饭饱"之时最合适。这种男性之间洒脱放

荡的伙伴感，在一首赞颂他所崇拜的本·琼生的诗(《致他的颂诗》)中再次出现，他把自己与以酒馆为中心的城市文化联系起来，"您的每一首诗/都胜过美酒，胜过肉食"。这种文学酒神颂在《生活欢乐好诗多》中达到高潮，赫里克在"欢乐声"中提议为他所喜爱所效仿的古典诗人祝福。这首诗对古典文学的引喻增强了诗集封面版画寓意，那幅画上诗人的半身像毛发覆盖，像古人一样随便披着衣服，背景是欢快的异教风光。这既是爱神丘比特挥舞玫瑰枝的世外桃源，又是诗泉喷涌的帕那萨斯，也是神话中西方乐土金苹果园，仙女在那儿管理生命的金苹果。

剖析：伯顿、布朗、霍布斯

尽管赫里克对古典文学涉猎广泛，旁征博引，他却经常参考并得益于罗伯特·伯顿(Robert Burton, 1577—1640)的《忧郁的剖析》(The Anatomy of Melancholy, 1621, 修订版 1624、1628、1632、1651)。对于赫里克，恰如对十八世纪的劳伦斯·斯特恩和十九世纪的约翰·济慈，伯顿百科全书似的心理学论著是可以吸收素材、词汇、意象和轶闻的宝库。伯顿是个有些笨拙、内向、书生气的牛津牧师，他从大量古今典籍中搜集材料，写成的书既像医学论著，又像包罗万象的常识汇编。除了《圣经》和无名氏的著作之外，有名有姓的作者，伯顿就引用了约一千二百五十人。书的主题是由科学、哲学、诗歌、历史和神学等各学科混合构成的。对于现代读者来说，每一页都令人厌倦地穿插着拉丁引文，有些引文还相当长。通过一连串互相补充并富有启发性的词语，观点可在一句话中建立、调整和改变。该书的结构原则——许多粗心的读者往往忽略——既在书的全名(《忧郁的剖析。何为忧郁，不同种类、原因、症状、征兆和几种治疗方法。全书分三

大部分，又有不同章节、小部分、小节等，按哲学、医学和史学等划分》)，又在十七世纪早期流行的寓意复杂的封面画中得到强调。虽然这部著作并非总是和谐一致，它通过复杂的选择过程和多重的示范和定义仍建立了某种一致性。由一首随卷诗解释的封面画分成十部分，每一部分都象征性地表现忧郁的症状或特点。农神("忧郁之主")标志下是希腊哲学家德谟克利特的坐像，两旁是分别代表忌妒和孤独的图画。这些图画下方竖着一些摹拟像，有害相思病的忧郁青年，有年老憔悴的疑病患者，还有个迷信和尚及衣衫褴褛戴着镣铐的疯子。封面最下方画着一些"可以消除忧郁，使心情欢快的植物"，还有作者自己的画像，自题为"小德谟克利特"。"小德谟克利特"在长篇绪论《致读者》中提供了关于自己性情("我过的是平静安定的私人生活")和心理特征("这种游荡不定的脾气……我一向都有，像一只闲逛的长毛狗，看见鸟就叫，却把正追的猎物丢下；我就是这样，该干的没干，不该干的都干了……我读了很多书，但收获不大，因为没有好方法")的自贬评价。这种被归纳成论著的杂学，成了对狂躁和疯癫所进行的全面历史分析的一部分，这正是《忧郁的剖析》的不朽魅力所在。在强调人类不完善的现状时，伯顿同样注意到人类生存条件之混乱无序，和人类具有的易患失衡忧郁症的特点。他的著作试图分别给这种人类生活中的混乱呆滞现象下定义，但是伯顿有时使我们确信，清晰的科学逻辑用在不清晰的事情上并非总能奏效。

托马斯·布朗爵士(Sir Thomas Browne, 1605—1682)在《医生的宗教》(Religio Medici, 拉丁文, 意为 the Religion of a Docotr)中评述难以把握的灵魂本性时写道，"在我们研究解剖过程中，有大量神秘莫测的东西，有的可以把异教徒变成圣哲"。布朗是一个知识渊博又勇于实验的医生，发现他对科学的敬畏

证实了他的宗教信仰。《医生的宗教》作于三十年代中期，最初在一六四二年未得到布朗同意盗版印行；由作者改过的修订本次年出版。他为自己的信仰和国教会所作的宽泛辩解是四十年代的时尚，该书引人注目的主要是其写作风格，而不是见识独到或论辩有力。这位信仰坚定的医生在书中的形象更像道德家而非诊病者，更像常识丰富的智士而非躯体或灵魂的解剖者。布朗曾在欧洲天主教和新教两种环境下攻读医学，表明他对待宗教的态度是实用主义的，并对基督教信仰的多样化表现了堪称楷模的容忍大度。他承认自己属于"改革后的新派宗教，只是不喜欢这个名称"，因为他认为国教会植根于使徒传统；他承认曾被大陆天主教徒的虔诚感动得落泪，"而我的同胞则在对抗偏见的蒙蔽下堕落到嘲弄鄙视一切"；他可以宣称"我比任何人都更富矛盾"，但稍后又提出这样一条原则，"谁都无权批评或斥责他人，因为实际上谁都不真正了解他人"。

布朗宽容谦恭的态度是与其著作主旨分不开的。他的著作一方面吸收了许多广为人知的常识观点，另一方面也体现了培根哲学关于知识需要"不断更新"的主张。《论许多被大众接受奉为真理的原则》(Pseudodoxia Epidemica: or, Enquiries into Very many Received Tenents, And Commonly Presumed Truths, 1646 年初版，1650、1658、1672 年增订)是布朗篇幅最长、最具实验性的著作，直接源于培根对由人之理性推断得出的"真理"与无知轻信及伪科学的"自负"和"病态"的区别(该书有时被称为《庸俗错误》)。这部论著涉及从人类史到自然史，从神学到生理学，从对逻辑的迷信曲解到"以理性为坚实基础"的信仰光辉的各种内容，但论述从不冗长空泛。布朗五十年代的著作《瓮葬，或，最近在诺福克发掘的瓮葬研究》和《居鲁士的花园，或，从艺术、自然和神秘方面探讨古代园林的五点、菱形或网眼形》(同于

1658)属于泛泛的考古学著作，把古代的风俗、象征、对形式及其演变的关注、对无处不在的变迁和死亡的认识等结合起来。《瓮葬》像布朗去世后出版的《就挚友之死致友人》(1690)一样，表现了作者对古今世界衰败、死亡和遗体安置等现象和宗教仪式、宗教安慰的特殊关注。布朗论点的基督教说服力体现在他对来世的强调，这种来世既削弱了对现世的追求，也揭露了树碑立坊的徒劳："金字塔、拱廊、尖塔不过是虚荣表现和古代好大喜阔的登峰造极。最高尚的死属于基督教，它把傲慢踩在脚下，控制野心膨胀，谦恭地追求唯一的不朽，其他一切都相形见绌，在突发事件之时尤为无力。"这类建筑和几何比喻是布朗不断沉醉于"高超的"神秘之倾向的特点，或者正如他自己在《医生的宗教》中生动表述的"追求理性到极至"。

托马斯·霍布斯(Thomas Hobbes, 1588—1679)的著名哲学论著《利维坦，或，神圣和世俗共和国之物质、形式和权力》(Leviathan, or The Matter, Forme, and Power of A Commonwealth Ecclesiastical and Civil, 1651)具有理性建构，这在很大程度上源于他四十岁那年发现的对几何的热情。霍布斯在《利维坦》第一部第四章写道，"几何是迄今为止上帝赋予人类的唯一科学"，这"唯一科学"是确定其它定义的抽象模型，他的复杂论证都以此为基础。随着主题结构逐渐展示，读者发现它是建立在一系列已被证实且不容置疑的逻辑推理之上的。异议难持，更妄谈修改。霍布斯把《利维坦》分成四部：第一部《论人》试图重新定义人类推理(reasoning，而非"理性"〔reason〕)的本质和特征，以反抗仍统治着英国大学的"亚里士多德主义"。当把目光扩展到对人类动机的探讨时，他不断发现人是这样一种理性动物，决定其行为的是攻击而不是爱护，是索取而不是施予，是私利而不是所谓利他主义理想。对霍布斯而言，在人类共同的对

"幸福"的自私追求中没有慈善的地位。

第二、三、四部进一步研究利己主题在"文明社会"(Civil Society)——理性动物为了自身安全而组成的共和国——的表现。在第二部第一章(《共和国的起源、发展和定义》)霍布斯终于介绍了用于书名的利维坦,"它指我们获于永恒上帝的现世之神,即和平及其维护"。他在第二十八章进一步阐释"人之本性"是怎样"迫使人服从政府",政府又怎样类似于"利维坦,这一比喻来自《约伯记》第四十一章最后两节;上帝赋予利维坦巨大权力,称它为傲慢者之王"。这个权力巨大的统治者或政府一旦按照民众认同的契约成立并获得统治权,就掌握绝对权力。霍布斯认为统治者或政府绝不能容忍反对派。在此后一章,"最近英国发生的动乱"作为论述关于"削弱或是倾向于瓦解共和国的东西"的决定因素而出现。霍布斯并没有特意偏袒保王党或共和派中的一方(他本人曾流亡法国,1647 年被认命为威尔士亲王的教师,不过在 1651 年他同克伦威尔治下的英格兰和解)。但是,他详述君主不受民法制约,也不适用对希腊和罗马史的认真研究得出的"弑君"可被视为"弑暴"因而是正义的这种推论,表明他显然同情保王党人。尤利乌斯·凯撒是对政治秩序形成威胁的"深孚众望"的人或"有威力的臣民"这一观点,却比较模糊。一方面,它暗示了对篡权的克伦威尔的批评(克氏的吹捧者多引罗马先例为证),另一方面,它又可暗示以前的支持者对护国公本人统治的持久威胁。霍布斯解释说,"相对于君主政府,民权政府"更易受到"深孚众望"又野心勃勃的反叛者威胁,"因为军队力量巨大,人数众多,可以轻易地使人相信他们代表人民"。《利维坦》建立了融精神和世俗权力于一体的极权主义理论。霍布斯的论点在当时对激进清教徒没有多少吸引力,他们要用宗教信仰自由对抗国家政权要求的信仰统一。《利维坦》通篇体现

的神学异端和反教权主义，对那些虔诚祈祷完全恢复宗教和王权旧秩序的国教徒也没有多少帮助。自从十七世纪五十年代以来，《利维坦》一直在折磨而非取悦世人。

内战时期的政论散文

霍布斯提出的政府是由人类安全要求而产生，国家是由统治者和被统治者之间的契约所维系，不是上帝所决定等观点并非独创，但他对这些观点的重复强调则反映了产生《利维坦》的革命时代的特征。在十七世纪四十年代后期和五十年代，关于迅速变化中的英格兰政体的形式和权威的争论十分激烈。被打败的国王被迫把尚存的君权交给内战中获胜的议会，虽然他一直坚信君权是上帝所赋，他不过是受上帝之托履行职责。议会在取胜的军队压力下审判国王，指责他是“暴君、叛徒、杀人犯，是英格兰共和国的共同敌人”。一六四六年十月，英格兰国教会的主教体制被正式取消，传统国体的一根支柱倒了；一六四九年三月，“残余”议会又废除了传统国体的另外两大支柱，君主和上议院。同年五月，下议院决定改英格兰王国为“自由共和国，其最高权力属于议会中的人民代表”。随着国王及其事业的完结，权力落入议会中的实力人物和军队首领，他们绝大多数是占有土地的绅士。一六五三年十二月，奥利弗·克伦威尔(Oliver Cromwell)被任命为护国公，他后来拒绝接受据信已经失效的王冠，也毫不掩饰他厌恶不惟命是从的议会和脱离议会的反对派对其统治的反抗。虽然关于主权的本质和政体发展潜力的自由公开辩论广泛展开，克伦威尔统治的共和国并没有推行激进的社会变革，也未进行广泛民主的尝试。共和制英格兰以人民的名义进行的所谓政治改革，不过是统治集团的改组而已；共和国

更关注的是推行一种相当狭隘的神治观念，而不是提高国民的地位。

对于反抗君主"暴政"的胜利者，国王的失败似乎打开了由热情能干之人对政权机构进行调整的机会。约翰·弥尔顿一六四九年写道："如果上帝和正义事业使他们获胜，其主要结果是修改法律，更换政府，推翻君主及其家族统治，那么紧接的任务就是把在斗争中起灵魂作用的'杰出人物'从无知狂妄的民众中推选出来。"这些处于权力顶峰的"杰出人物"却不断地被"狂妄"的反对派所驱逐，反对派既包括支持旧制度的人，也包括想使新制度更加激进的人。一六四九年一月，查理一世的秘密葬礼在温莎举行后的第二天，众多保王党宣传品中影响最大的一份就在伦敦问世。《国王书：神圣陛下在孤独受难中的画像》由所谓"牺牲"国王的冥思录和祈祷文组成。这本书可能有第一手材料，后人一般认为作者是约翰·高顿（John Gauden, 1605—1662），他原来支持议会，后来任沃塞斯特主教。虽然人们对作者有疑问，但这本书销量可观，影响广泛，共出了四十七版，其影响延续到十八世纪的国教徒和坚定的保王党读者。

不信国教的清教徒的政治主张近来得到比较详尽的赞同性研究，尤其是在那些强调英国激进思想连续性或原始社会主义解放思想的历史学家中。当霍布斯为了保护现代国家权威不受侵害而主张"教士应服从于国家"时，他似乎不仅考虑到教皇或国教会在世俗和精神生活方面的影响，而且也考虑到个人信仰自由对权威的挑战。霍布斯预见到如果容忍下述清教信条，共和国将难保稳定："任何有违良心的事都是罪"，"自己看来不好的权威不能服从"。好斗的新教分裂派别曾粉碎劳德大主教设想的信仰统一，现在他们又使克伦威尔的将军们不得安宁。随着他们长期反对的国教秩序的消失，独立派教徒和长老会派的

权宜联盟被涉及权威和集会规则的争论打破了。不过真正威胁到国家安宁的是更小派别及其相关的小集团。克伦威尔尤其受到"基督王国教徒"反叛的困扰，这些狂热教徒完全相信先知丹尼尔的幻觉，认为第五基督王国将取代已消失的四个古代帝国。他们发展了宗教改革把教皇斥为假耶稣的主张，认为教皇权威的被取缔标志着长期罗马暴政的结束，为基督国王的出现开辟了道路。比较保守的共和国领袖们似乎并非黄金时代的引入人，或国内外新社会秩序的创立者。

有些激进主义者认为，推翻查理一世意味着开始清除诺曼人入侵而不是罗马教皇帝国带来的政治和社会罪恶，他们的宣传品更具英格兰化倾向。现在诺曼统治者的直接后裔被废除了，英格兰可以重获其自由传统，挣脱诺曼贵族及其强加的封建主义桎梏。这一争论突出表现在一六四七年晚秋议会军的军官代表在普特尼举行的激烈辩论中。辩论的起因是在平均主义者的政治和宗教主张在军队中广泛传播之后，试图保持军队一致。平均主义者为建立新秩序过程中显见的上帝之助所鼓舞，追求对英国社会彻底而不是表面的变革。由五个团的"代理人"(选举产生的代表)起草的《为在公民权基础上实现稳定和平的人民协约》，在普特尼辩论中被经常援引。这个文件要求更平等地分配议会选区，实行两年一选，设立独立的行政院负责处理民事、军事、宗教和法规政策方面的重大问题。最重要的是，它强调"崇高荣幸的……自由英国人""固有之权"，力图取消对选民的财产要求，从而使所有成年男性平等享有充分的公民权。辩论的记录(直到19世纪后期才出版)表明了谨慎保守的亨利·艾尔顿将军(General Henry Ireton, 1611—1651)和能言善辩的托马斯·雷恩巴勒上校(Colonel Thomas Rainborough, 1610—1648)的尖锐区别。雷恩巴勒把他的信仰生动地总结为"最贫穷的同

最富有的英国男人有同样生存权利”，并主张“最贫穷的英国男人也不应受他没有发言权的政府制约”，这些观点曾被反对者解释为鼓吹无政府主义。雷恩巴勒认为他不过表达了以自然和神圣法则为基础的信仰。绰号“自由人约翰”的约翰·利尔伯恩(John Lilburne, 1614—1657)或许是平均主义党最坚定最善辩的代表。作为反主教的斗士，利尔伯恩曾因对抗主教派、长老会派、议会派和共和派先后五次被监禁。一六四九年二月，他发表致议会的信，重申平均主义党的要求，强烈谴责国务委员会拟对该党采取的打击措施。《新发现的英国锁链：或，部分国民对共和国的深重忧虑》指责国务委员会违背自由国家的利益，“竭力用其所知国民最厌恶的名称，如平均主义者、耶稣会士、无政府主义者、保王党人”来标识反对派，“这些名称不仅互相矛盾，而且与被标识的人毫无关系，只不过利用了国民的轻信可欺罢了”。在后来写的《约翰·利尔伯恩针对诸如精神偏激之类攻击的正义申辩》(1653)中，他勇敢地辩护说他在过去曾作为“古代法律和权利”的保护者，为“每一个英格兰男人、女人和儿童的权利、自由、安全和福利”而遭难。面对将来，他号召每个信仰民主的公民“继续关注国家的权利和自由，保证就是对最邪恶无救的人也不能滥用法律”。

威廉·沃尔温(William Walwyn, 1600—1680)和杰拉德·温斯坦利(Gerrard Winstanley, 1609? —1676)的著作，强调基督教之爱的友谊和战斗力作为实现社会关系巨大变革之工具的重要性。沃尔温一六四三年的小册子《爱的威力》深受《圣经》中先知话语的影响，也代表了对贫富之间、虚荣自负与内心燃烧的信仰之间尖锐区别之愤慨的爆发。尽管沃尔温是绅士阶级富商，他在《致读者》中强调道德改革家必须注意对“教会内教民整体……认真观察，看他们是否拥有实际财产……穷人的贫困和苦

难将证实他们没有得到上帝的爱"。沃尔温攻击那些认为学问只能出自大学的人，这表明他对于有的阶级享有特权，有的阶级忍受贫困这种不合理现象的愤懑："说到学问，说到时下的学问，明智之士的结论难道不是学问已经变成一种欺世盗名、诓骗哄人的技巧吗？若非如此，……何以王国各地的学者们大都反对共和国的福祉，支持政府的荒唐举动，为暴政辩护，并腐化邻人见识呢？"他强调说，既然现在《圣经》已被译成英文，"为什么只懂英文的英国人不能像懂希伯来文、或希腊文、或拉丁文的英国人一样理解并宣传真正教义呢？"

一六四九年四月，平均主义者在萨里郡圣乔治山的前王室领地建立了一个主要由基督教徒组成的不大的合作社区，以实践他们对社会和宗教生活中的个人自由和平等的主张，对许多土地所有者来说这是尤其不能接受的。这个所谓"掘地者"(Diggers)社区喜欢被称为"真正的平均主义者"。次年十二月，他们在战争委员会申辩时宣称，他们只是恢复原本属于普通英国人民、但是被"我们的诺曼压迫者查理"的祖先所剥夺的权利。掘地者中最善辩的杰拉德·温斯坦利同时意识到，他和他的同志们也在试图重获一种理想，一种由爱而不是财产权利决定的伊甸模式理想。在《给议会和军队的新年礼物》(1649)中，温斯坦利为自己的设想进行了言词激烈的辩护，把那些反对掘地者计划的人视为王权的支持者和罪恶原则的维护者。他的辩护最后变得《启示录》般严峻："因此，英格兰的统治者们，不要害怕平均主义者，也不要因他们而感到耻辱。不要恨他们；基督乘这些云团来到。不要到别处寻找榜样；全世界都笼罩在黑暗中。英格兰也是如此，但处在最接近光明和自由的位置；因此莫让别国抢走你的荣誉。你通过允诺、保证、誓言和两个议会决议把基督安置于英格兰王座……只要把这些付诸行动，你就会看到成功，就

可以同大家一起向居于王座的不朽羔羊欢呼‘赞美主’。”为了确保他的设想对议会和军队产生预期的效果，温斯坦利严厉警告说：“如果你们不这么做，羔羊就将变成老虎，因你们可鄙的虚假伪善而把你们撕成碎片，把国土交给应得的人。”可是不论“大平均主义者”基督，还是英格兰的新统治者（他们把自己看作基督的代表）都没有挽救注定要失败的“掘地者”社区。

詹姆斯·哈林顿（James Harrington, 1611—1677）把他对理想共和国进行的分析探讨《欧申娜共和国》（The Common-Wealth of Oceana, 1656）引人注目地献给克伦威尔，在当时和以后的两个世纪里都产生了较大影响。哈林顿同掘地者一样，相信社会进步的关键是土地的占有和管理。虽然他从没有接受掘地者进行的原始共产主义实验，并拒绝了诺曼占领与封建主义发展之间简单却不合历史的联系，他却相当注意政府本质与财产的均匀分配之间的关系。哈林顿的论点有坚实的历史基础，并受古今政治理论，尤其是马基雅弗里的影响；他从罗马经验找到范例，从现代威尼斯获得旁证，更分析了英国封建主义的不断衰退和与之相伴的对王权的挑战。当强大的贵族和富裕的教会占有土地时，王权发展兴旺；但是，随着寺院的废除和教会土地在新兴绅士中的重新分配，王权被削弱了。哈林顿写道：“最近王权的废除同人的死亡一样自然。”查理一世面对的是自然力量，他竟未能察觉；一旦议会开始行动，阻碍王权毁灭的唯一因素是人民还“没有意识到自己的力量”。哈林顿关于新的共和国秩序从旧制度废墟上建起的观点的基础，是由平等权利组成的共和国，在那里土地被不断重新分配而不是集中于少数人手中。这个“平等共和国”由三个独立的权力机构管理：由选举产生的贤人议会“辩论并提出建议”，人民作“决定”，执政的是由选举产生轮流掌权的行政机构，后者也管理国家宗教事务。欧申娜的宪政发展依赖于一个名叫“奥尔佛

斯·美格拉特"的常胜将军英明决断，他不过是稍加掩饰的克伦威尔化身。哈林顿后来又以新的面孔宣扬他的观点。克伦威尔去世以后，他在一六五九年出版的《立法艺术三卷书》中提出了对历史发展更简明的描述和较少乌托邦色彩的计划。他对共和国之前景的深切关注清楚体现在下面这一近乎绝望的呼吁中："英格兰正处在危急关头，真正为其立法者将不能治理她，而将要治理她的人永远不能为其立法。"同样发表于一六五九年的对话式小册子《维勒里乌斯和坡布里考拉，或，人民共和国的真正形式》，论述了由解散残余议会和设立军人主导的"公共安全委员会"引起的危机，重申应强制推行变革，并历数了反对重建王权的理由。但是，与温斯坦利同样急迫但较少老练的恳求一样，哈林顿的主张并未引起军人注意。

弥 尔 顿

作为一个擅长论辩的作家，约翰·弥尔顿（John Milton, 1608—1674）是他所支持的各种公众事业的熟练有时甚至粗野的辩护人。四十年代早期，他发表了五篇政论，抨击英格兰主教制度及其所谓滔天罪行。在一六四三至一六四五年间，深受不幸婚姻之苦的弥尔顿发表了四篇论文支持离婚；一六四四年，他以《论出版自由》的著名论文反对由长老会派控制的议会制定的出版法；一六四九年查理一世被处死之后，他用英文和拉丁文论证处决暴君的合法性，并以辛辣攻击来抵消《国王书》的影响；一六六〇年王政复辟前夕，他仍在《建立共和国的简易办法》（The Ready and Easie Way to Establish a Free Commonwealth）中提议设立由"人民选举的贤哲组成大议会"挽救危机中的共和国。反主教制度论文中的两篇——《教会政府之理由》（The Reason of

Church Government)和《为斯麦克特莫斯一辩》(An Appology for Smectymnuus)[1] (均为 1642)——含有关于弥尔顿生活和教育成长的内容。在前一篇论文中，他描述自己从青年时期就决心"为言论自由而战，并把它看作最可贵的珍宝和晚年的安慰"；为了防止别人的反诘，他充满自信地写道："如果我由于秉性或其他原因变得追根究底，或对自己和自己的行为过于假想推测，那又有什么办法呢?"他强调在一六三八至一六三九年间游历欧陆时，能被挑选甚严的意大利沙龙社会接受，足以证明自己的能力。尽管他早期的拉丁文风格引人注目，他后来仍决心"用母语在自己同胞中间解释宣传最优秀最明智的事物"。在《论教会法规的改革》(1641)中，他以对英国宗教改革史的严厉反主教阐述为基础，尖刻地抨击了国教会的妥协特征。他指责主教不仅因为他们支持没有完全改革的教会，而且更恶劣的是他们迫害正直的教民，导致了英格兰与苏格兰("在自然与信仰方面最亲密的兄弟")之间的战争，他们的狂暴行径逼迫"忠实自由的英国人，虔诚的基督徒"离开"家乡和亲友"到"美洲荒漠"寻求避难。

弥尔顿关于离婚的论文富有争议，他试图寻找根据，证明法律和教会认为已被上帝永久结合的夫妻分离不违神意。他强调说，"任何暴政都不如这种家庭不幸"——紧张困难的婚姻——"对公民影响大"。《离婚之原则规范》(1643 年发表，1644 年修改)广泛引证历史、神学和《圣经》，并以宣扬许多有利的近代神学观点回避基督本人对离婚的明确谴责。"不和谐的夫妻"造成混乱，这与上帝创世秩序相矛盾；基督说过他的统治容易，他的

---

[1] 斯麦克特莫斯是斯蒂芬·马歇尔等五位长老会牧师一六四一年发表抨击主教制度的小册子时的化名，用五人姓名的首字母拼成。弥尔顿曾师从五人中最年长的托马斯·扬格。

负担轻松，因此婚姻的负担也应是轻松的；上帝给侍者自由，“并不喜欢把德行变成苦役，而是希望信徒不受约束地选择行为”。离婚论文把清教坚持重新考虑传统的道德法律意义这一激进观点，与个人对传统观念的反感结合起来了。

弥尔顿最著名、最具永久说服力的政论散文《论出版自由》(Areopagitica, 1644)主张更加广泛的言论自由，恳求在现代新教共和国实现古代演说形式的自由思想交流。尽管论文采用了古典论辩形式(Areopagus 是古代雅典城邦议会开会的地方)，却避免了希腊或拉丁语套话和冗长繁琐的引文。当弥尔顿申明他不赞成“那种从不与对手谋面，躲在密室逃避现实，不实践甚至不吭声的德行”时，他也在间接地重申自己用英语为“真理”(至少是他心目中的真理)仗义执言的基督教徒责任。他以强调想象中的自由之严格逻辑来描述自己的抱负，斥责敌人(罗马教派、劳德派和未提名的长老会派审查官)鼠目寸光的胡言乱语。他提出书“并非完全死物，而是含有生命，可以与作书人一样积极行动”的著名主张，把新教国家试图对思想的压制与天主教对异教的迫害意味深长地联系起来。两者都是非法屠戮：“剿灭一本好书同杀死一个人性质没有两样；杀人是杀掉源于上帝形象的理性生物；剿灭一本好书，则是杀死理性本身，杀死上帝的形象本身”。他在探讨这一观点过程中，巧妙地把这种“剿杀”的本质从杀人演变为杀圣人，最后把压制一本书的出版等同于剿杀人类精神(“这种剿杀并非止于结束一条生命，而是击中以太即第五要素[1] ——理性自身的存在——是剿灭不朽而不只是一条生命”)。在论文的两个关键之处弥尔顿做出拥护政府的姿

① 古代西方哲学认为土、水、火和空气为构成物质的四种要素，此外还有构成星体的以太，又称第五要素。弥尔顿把第五要素看作理性载体。

态,以争取议员的支持,说他们代表着上升中的为各国之榜样的英格兰,“她不缓慢迟钝,而是拥有迅速、卓越和深刻的精神,富于创新,更善辩论,在任何方面都不甘人后”。他认为,如果议会不给这样的国民自由,无疑对上帝向“他的英格兰子民”展示的自由是一个挑战。他重提宏伟的国家规划,再度以一种从古代和《圣经》所受启发而获得的雄辩语气宣称:“我似乎在心灵中看到一个高尚强大的国家,像觉醒的巨人振奋精神,甩动象征无敌的长发:我似乎看到雄鹰脱去羽毛,在正午阳光下闪烁着坚定的眼睛;在如泉的阳光下洗涤长期被蹂躏的双目;与此同时,胆怯群聚的燕雀和那些喜爱黄昏的小鸟一样,困惑地围着她飞舞,在喋喋妒忌叫声中预言分崩离析的一年。”

弥尔顿的宏伟设想在共和时期英国经历的分裂、争夺和动荡不安中破灭了;那些“胆怯群聚的燕雀”竟使革命雄鹰坐立不安。弥尔顿在论文中直言不讳地申明了他的共和主张。在查理一世一六四九年被处决后不久发表的《国王与官吏的职权》中,他指出国王的权力完全来自人民;而且文章的全名还包括论证“拥有权力的人民可以起诉暴君或恶王,并在定罪之后将其废黜和处死;如果普通法官没有或者拒绝如此行事,那么曾经废黜国王的人可以自己决定把他处死;这不仅是合法的,而且是历代公认的”。《建立共和国的简易办法》(1660)在当时环境下更大无畏地历数分裂中的共和国曾取得的成就,警告王政复辟意味着重新忍受“旧制度……对良心的蹂躏”。他认为,共和国“壮丽古老的事业”将会随着国王的回宫而被彻底断送,因为国王“从不忘记被驱逐的经历,所以一定会加倍武装起来,以抵御以后来自民众的任何此类尝试”。弥尔顿设想的出路是成立可以保障公民和宗教自由的新教为主导的共和国。更加大胆的是,他还建议为了充分保障公民自由,这个共和国引进以从属于议会的郡

县代表会为基础的联邦制。

如果说弥尔顿作为英国革命辩士的生涯，随着共和国的终结和查理一世一六六〇年五月复辟而结束了，他的诗人生涯则进入崭新的阶段。他的第一部诗集《约翰·弥尔顿英语和拉丁语诗集》(Poems of Mr. John Milton, both English and Latin, Compos'd at Several Times, 1645)是十五年诗歌探索的成果。诗集发表时诗人已经有五年很少写诗，而且知道自己三十六岁就在逐渐失明。尽管出版商在《序言》中声称，期望弥尔顿的诗作像沃勒不久前出版的诗集那样成功，这个预言后来证明是过于乐观了(沃勒的诗集在 1645 年三次再版；弥尔顿的诗名则直到诗集 1673 年重印时才得以确立)。就一六四五年的初版来看，《诗集》展示了弥尔顿诗歌创作在题材范围和形式探索方面取得的成就，从他青年时期意译《圣经诗篇》和写作《圣诞之晨》(1629)到《假面剧》(1637 年匿名出版)——现在称作《科玛斯》(Comus)——和《利西达斯》(Lycidas，曾在 1638 年纪念爱德华·金的诗集中以 J.M. 为署名发表)。处在诗集卷首显著位置的是《圣诞之晨》，这是一首类似克拉肖《圣诞之歌》的宗教诗，但是克拉肖让流浪牧人观察以涕哭婴儿体现的上帝之言，弥尔顿则集中描写神圣的主，其出生摧毁了异教神的威力，使他们的预言破产。全诗强调的是宇宙而不限于人类。在一定意义上，弥尔顿诗中那“适于天堂议会桌前，/坐在三圣之间”的婴儿基督已经是人类之祖，他将在《失乐园》中威武地击溃叛乱天使，在《复乐园》中坚定地挫败撒旦的引诱。诗集中最长的一首《鲁德罗堡上演的假面剧》是弥尔顿在演出本基础上彻底修改过的。虽然这部作品最初是擅长音乐的弥尔顿与作曲家朋友亨利·劳斯(Henry Lawes)合作的成果，发表的版本强调的是语言，而不是音乐、舞蹈和布景。但《科玛斯》仍是本世纪早期发展起来的这

种宫廷艺术形式的后期作品，是为演出而写的应景之作，地点是新任命的威尔士事务大臣官邸，剧中精灵赞颂大臣是“一位深得信任的贵族”，他“令人敬畏的气度”将为“古老而尚武的”威尔士人指引前进方向。参加假面剧演出的布里奇沃特伯爵的三个孩子，分别扮演公主和两个弟弟，劳斯本人充当“身着提西斯服装的陪伴精灵”。最终把公主从科玛斯“蓑宾丛林”的迷惑中解救出来的少女塞布琳娜，是滋润英格兰西部边界地区的“静静的塞汶河”精灵。与众不同的科玛斯既不是假面剧主角，也不是反面角色，但是弥尔顿通过这个人物第一次表明他对引诱的本质及能量和引诱者的性格及动机的特殊兴趣。

尽管《快乐的人》和《幽思的人》互为补充，并不构成在性格、倾向和感情方面的真正对立，它们的确表现了不同的心境。前一首努力摆脱忧郁，后一首培植忧郁；前一首积极关注社会娱乐生活，后一首醉心于冥想自悦。《快乐的人》略显牵强地赞美“玩笑和青春欢乐，/妙语怪想，和荒唐欺骗”等乡村乐事，《幽思的人》希望与“虔诚、纯洁、多思，/清醒、坚定、庄重的修女”为伴。《快乐的人》的叙述者喜爱活跃在现代舞台上的喜剧，《幽思的人》的叙述者在“孤立高塔”中读古代“悲剧”，冥想沉思。身为清教徒的弥尔顿，在后一首诗中让叙述者在“昏暗”的修道院寻找乐器、唱诗队和投下“朦胧宗教之光”的彩绘窗户，证明他在一定程度上依赖旧宗教的华丽装饰，而不是改革教的清纯之光。与此相反，悼念一六三七年溺水而死的虔诚学者爱德华·金的挽诗《利西达斯》，则充满对光和知识的呼唤。“利西达斯”（“最优秀的吹笛手”）这个名字源于古希腊田园诗人忒奥克里托斯，弥尔顿的挽诗迷漫着古典田园诗清晰而悠远的回响。诗歌形式却借鉴当代意大利抒情诗，它为弥尔顿提供了改变诗节构成和诗行长度的自由。《利西达斯》把异教与基督教，神明与圣哲，美女与

天使融合一起。从对死亡痛苦又带禁欲主义色彩的接受，到对基督再生的坚定信念的昭示，这首诗反映了把基督启示看作异教精神特征的延伸这一当时具有启蒙意义的观点。剑桥大学的化身科玛斯在第一〇三行出现时，该诗的语境（frame of reference）很自然地转换到现代学术和清教论争。紧随科玛斯身后的是掌管天堂和地狱钥匙的圣彼得，他既对颇具才华的剑桥毕业生金的去世表示哀悼，更为教会的损失而悲伤，因为金若在世就能为之尽心竭力。弥尔顿不仅利用了第一任教皇，而且通过他的口指责不称职的牧人（国教头领和"腐败的教士"），因为他们既没有喂"饿羊"，也没有提供保障，抵御"一日日吞噬"羔羊的"恶狼"（罗马教）。诗的结尾把前面对哀悼的呼唤转变为对"在波浪上行走"的救世基督之威力的憧憬。利西达斯从水中升起，被迎进"充满欢乐仁爱的天国"。在最后几行，充当全诗叙述者的无名而忧伤的牧人站起来，整整"蓝"披风（也就是说丧服已换），走向"新的丛林草地"。

一六四五年版《诗集》包括十来首十四行诗，其中五首是用意大利文写的。一六七三年再版时增加了九首，均作于一六四五至一六五八年间；包括一六五二年作的《致护国公克伦威尔将军》在内的另外三首，一六九四年发表。用意大利语写的十四行诗模仿传统的爱情主题，英语十四行诗则主要涉及个人和政治生活主题。弥尔顿用十四行诗向友人的亡妻致哀，对旧友亨利·劳斯、西里亚克·斯金纳和爱德华·劳伦斯表敬意。更引人注目的是他也曾描写个人生活，尤其是失明的后果（"当我回想起视力何以逝去"）和仿佛透过黑暗看到已故续妻的幻象（"我仿佛看见新逝的爱妻"）。在他的政治十四行诗里，弥尔顿回响无穷的宣言风格使他彻底抛弃了爱情诗的缠绵意象。例如，《抗议最近的皮蒙特屠杀》充满对一六五五年在意大利发生的、塞沃伊公爵

对沃尔顿斯新教徒大屠杀的无比愤慨，并要求对这种亵渎神灵的暴行予以反击。弥尔顿一六五二年五月致克伦威尔（“我们的主心骨”）的十四行诗，也有一种相似的紧迫感。诗的前八行赞美护国公的“信仰及坚强毅力”和最近的军事胜利，后六行则从赞美转为要求采取新的和平行动。他提到长期关注的宗教问题，主张教民有权拒绝接受可能“把我们的灵魂同世俗枷锁”绑在一起的任何国教。最后的偶句巧妙地反用基督关于雇佣牧人的寓言：雇佣牧人同好牧人不同，他们看到狼便逃走；诗人暗示只有克伦威尔有能力和决心把“雇佣的群狼”制服。

一六六〇年，弥尔顿关于建立真正新教共和国的理想破灭了，他被迫放弃公开的政论，转而实施经过长期准备的史诗创作计划。他相信，英雄史诗会向文明世界展示英国文学的成熟。弥尔顿为自己的宏大计划进行了精心准备，寻找合适的主题和与主题相适应的史诗风格。在写于一六三八至一六三九年的拉丁诗《曼苏斯》中，他曾考虑从英国历史，尤其是关于亚瑟王的传说中寻找主题；四十年代早期，他曾记下约二十八种不同设想，其中包括史诗性地描述阿尔弗莱德王，因为他的业绩可以与荷马笔下的奥德修斯媲美。到内战期间的某个时候，古代王者的英雄风范一定在现代王者的罪恶面前显得太不协调，因而不适于做史诗主题；不过弥尔顿还是把他收集的材料整理成《不列颠史》（History of Britain，大约作于40年代后期，1670年出版），为不列颠人和撒克逊人没能维护古有的自由而悲悼。

弥尔顿设想的以《亚当失去乐园》为题的神圣悲剧，拟对更为深重而全面的失败进行探讨。我们已无法确定他的悲剧计划实施的情况，但是其中的一些内容显然影响了《失乐园》（Paradise Lost，1667，修订本1674）对神圣主题的戏剧性表现。正如史诗开篇所表明的，诗人从对“上帝的英国臣民”所遭遇政治失

败的思索，转而用史诗表现“人类最初违犯天神的命令……死亡……悲伤……失落”。早期的欧洲史诗曾赞颂军事胜利：荷马的《伊利亚特》探讨了希腊人与特洛伊人之战的来龙去脉；维吉尔的《埃涅阿斯纪》追溯了罗马帝国风范的渊源和特质；塔索的《被解放的耶路撒冷》(1581)对第一次十字军远征进行了传奇性描绘；卡蒙斯的《卢济塔尼亚人之歌》(1572)欢呼葡萄牙人古往今来的海上扩张[①]。弥尔顿熟悉这些作品，但是在《失乐园》中他既没有局限于民族主题，也没有采取乐观态度。他的主题是人类未能像上帝所设想的那样生活，从而失去乐园，又经过漫长历程才从堕落境地中被上帝解救出来。同其它类似神话传说一样，他选择并坚信的神话探讨的是违抗引起的道德后果。对善恶知识的发现既不是偶然的，也不是幸福的。史诗的中心“人物”亚当的命运不具英雄色彩。他和夏娃的堕落导致了全人类的堕落；他们最终明白了重获乐园般平等和谐的精神斗争，将在他们的后代中一代一代进行下去。在某种深刻意义上，亚当和夏娃从理想境界落到人的境界。史诗的主题是服从暗含于全能上帝创世秩序中的神谕。和谐自然反映上帝的意志，人类堕落的灾难既影响道德也影响自然。尽管史诗让人把撒旦的叛乱看作争取解放的英雄行为，尽管亚当的堕落体现了对爱妻的顺从，《失乐园》仍在向读者宣示仁爱上帝之“永恒天意”的正义性。

虽然弥尔顿在全诗常常与英雄史诗进行比较，涉及撒旦，这类比较则具有双重意义：一方面展示堕落天使的自我意识，一方面指导读者对撒旦的认识。与撒旦相对的基督教英雄观念贯穿

---

① 塔索(T. Tasso, 1544—1595)，意大利文艺复兴时期诗人、文艺理论家；卡蒙斯(L. Y. de Camoens, 1524? —1580)，葡萄牙文艺复兴时期诗人、戏剧家。

全诗，也反衬了撒旦的形象。此外，对古代史诗的借鉴，如源于希腊文和拉丁文史诗的成语和大段比喻，合成一种新的语言，它稳定又富于变化，庄重有力又在某种程度上略显雕琢，从而与史诗的宏大构思相适应。即使史诗明显承继荷马和维吉尔传统的章节——如天廷大战、激烈辩论和撒旦穿过混沌的探险旅行——也被赋予崭新的寰宇背景。弥尔顿描绘的是在时空两方面无限扩展的几乎难以想象的场面；他的语言常常与日常话语相去甚远，一方面对局限于地球的概念是种挑战，另一方面又给常见形象以新的意义。《创世记》对亚当的堕落描写极为简略，弥尔顿超越《创世记》和伊甸园的局限，构想出一部关于犯罪天使怎样被逐出天廷，撒旦怎样设计并完成其破坏创世的计划，上帝怎样允诺实现拯救的历史，从而大大丰富了原罪的背景。史诗的结构既打乱了简单的时序过程，也突破了常规的时间概念和测度方法。亚当和天使都没有死的概念；尽管亚当知道伊甸园有日夜之分，天堂和地狱却没有这种区别。弥尔顿笔下的光不仅仅是一颗恒星的射线；撒旦可以落在恒星上，好像他是伽利略提到的太阳黑子中的一粒（第三卷，第588—590行）。如果说地狱的特征是无光的烈焰和“可见的黑暗”，天堂则光芒无限，既与太阳之光相似又有别。盲诗人在第三卷卷首这样赞美光：

美哉！神圣的“光”，上天的初生儿！
把你写成与无疆共万寿的不灭光线，
谅必不算渎圣？因为上帝就是光，
从永劫开始就住在不可逼近的光里，
因为他住在你里面，那末你就是
辉煌素质所固有的辉煌的流光！
或许称你为纯净空灵的光之流，
谁知你的源泉在哪儿？……

……如今安然向你重访，感觉到
你那回生的明灯，可是你却
不再照顾我这双眼睛，它们只
徒劳地回转着寻求你那尖利的光线，
却没找到黎明；如此浓翳厚障
蒙住我的眼球，使它们暗淡无光。①

叙述者强调他在看不见却能想得出的光芒万丈的上帝面前无能为力；他不能像常人那样观看，也难像神灵那样理解。

弥尔顿此处没有给光确切的定义，这与贯穿全诗的人智有限观念是一致的。在第八卷，大天使拉斐尔告诫“渴望”知识的亚当，他对“科学”真理的探求可能误入歧途：

提问，探究，我不责备，
因为天体像是一本神的书放在你面前，
在那上面可以读到他的神奇作品，
知道他的季节、年、月、日、时。
想求得这个知识，只要判断正确，
说天动或地动，都无关重要；
大建筑师聪明地把其余的事
向人和天使隐藏起来，不向
探究者，宁向赞叹者透露秘密。②

“正确理解”是贯穿这部史诗的关键性教育因素。《失乐园》本质上既不是一部说教诗，也不是福音宣传，它对读者的影响基于弥尔顿的清教主张，即读者有阐释的完全自由。尽管叙述者强调

① 引自《失乐园》，朱维之译，上海译文出版社，1987年版，第91—92页。
② 同上，第285页。

某些观点(例如,撒旦及其追随者认为他们能向天堂反击是荒唐的,上帝计划创世时是仁慈而全能的),史诗从未把意义强加于读者。像亚当一样,读者也被反复告诫要运用"理性自由"的原则,探讨分析道德和宗教经验的发展模式。史诗不断打乱它所复述和再现的神话。第二卷描述的地狱辩论提出了关于抵抗和反叛的矛盾观点,有时貌似有理,有时不容置疑(尤其是伯利尔和撒旦的发言)。与此相反,第三卷对上帝思想的表现似乎显得刻板严肃,却简洁归纳了《圣经》关于上帝的陈述,并清楚阐明了天堂人间自由意志的神学意义。对于乐园及其居民的表现也同样需要阐释。弥尔顿的叙述很严谨地表明有一片大海把两个世界分开,一个是我们所不熟悉的乐园,那儿四季如春,玫瑰无刺,野兽与人一起嬉戏;另一个则是人所共知的世界,充满雷暴冰霜,耻辱凶杀。堕落之前的亚当夏娃心境平和,"天真无邪"地享受以"理性、忠诚、正义和纯洁"为基础的欢爱;他们堕落之后则从内心受到"狂欲、愤怒、仇恨、/猜忌、怀疑、不和"的控制。亚当最终的智慧不是体现在区分善恶的能力,而是情愿服从"并诚惶诚恐地爱戴唯一上帝"。正如大天使米迦勒带着安慰口气教导他的,信仰和善举的正确结合会使他"不以失去乐园/而悲伤",因为他将拥有"更加幸福的心中乐园"。

《失乐园》赞美的是耐心而不是消极,启蒙知识而不是愚昧无知。它表现的不仅仅是亚当失去乐园,而且是亚当获得真正人性:生命有限,忍辱负重,追求主恩和自由。它也在亚当的认识和读者的自由判断两方面真实体现了人的智慧能力。在第十一、十二两卷,大天使米迦勒向亚当展示了未来世界的腐败、暴政和不公,亚当对此的痛苦反应源于良知。史诗结尾亚当和夏娃被迫离开乐园是令人悲伤的,但它同时也展示,一个属于他们的世界"就在眼前",他们将在那儿择处歇息;他们自己和后代的

选择，是在将来恢复乐园秩序的更伟大探索的组成部分。

弥尔顿在《失乐园》取得的创作成就，没能完全在一六七一年出版的四卷本《复乐园》(Paradise Regain'd)重现，尽管后者显然是前者的续篇。虽然名为《复乐园》，弥尔顿的第二部史诗并未表明人类的获救系于基督在荒原上对撒旦引诱的抗拒，不过史诗的主题显然是赞扬像约伯一样对上帝意志的耐心服从。弥尔顿对于传教初期孤独内省的基督之兴趣，可以从《失乐园》第十一卷、亚当被引向乐园最高的山上看到的场景得到暗示：

> 那大诱惑者为了另外的目的，
> 把我们的第二亚当引诱到旷野的
> 那座高山上显示全世界的
> 王国和荣华的，并不比这山高，
> 视线不比这儿广。①

"第二亚当"在此要把原罪的起因逆转，但尚未消除原罪的后果。我们面前的基督严肃而有学识，善辩而守伦理，情激而无罪孽，只是冷冰冰的。从本质上说，这部史诗缺乏戏剧性。虽然基督教读者像熟知亚当和夏娃将堕落一样，熟知基督与撒旦在荒野相遇的结局，全知全能上帝的化身与远非全能的对手之间的较量，不可避免地预示着力量悬殊的斗争和确定无疑的结局。弥尔顿这部史诗引人之处是表现辩论，而不是对性格的探索或对不可知事物的想象描绘。撒旦从智力到感官的进攻，基督对这些进攻的理智反应涵盖了意识、观察方式、思维、阅读、诠释和信仰等方面。撒旦追求的与其说是屈服，不如说是妥协；基督针锋相对地坚持理解之智慧，其特征是准确判断，而不是敷衍搪塞。

---

① 引自《失东园》，朱维之译，上海译文出版社，1987年版，第427页。

弥尔顿的诗体悲剧《力士参孙》(Samson Agonistes)一六七一年与《复乐园》一起出版，但其创作时间难以确定。悲剧描写的是被摧残失明的以色列英雄参孙，他一方面受到引诱他堕落的异族妻子大利拉的嘲弄，另一方面受到获胜的腓力斯人代表赫拉发的蔑视。但是参孙未能抵御引诱也被证明是"幸运的堕落"，而这恰是创作时间问题的起因。这部悲剧以往被认为作于弥尔顿失明失势的复辟时期，以描述民族事业的胜利斗士走向失败再次反映了天意的神秘莫测。但是，一些批评家倾向于把它看作是四十年代末或五十年代初的作品。悲剧的主题对弥尔顿生涯的这两个阶段都很合适，因为《力士参孙》寻求使希腊悲剧形式合于基督教社会的需要，使希伯来道德合于新教选民的信仰。悲剧严格仿效古典样板，遵循古典批评家的规范。与此前和同时代的英国悲剧不同，弥尔顿的悲剧严守三一律原则，对丹族希伯来人合唱队相当重视，并追溯了主角的觉醒过程。与古典悲剧不同的是其乐观气氛，因为《力士参孙》强调所谓基督教悲剧是一个矛盾体。参孙缓慢的觉醒并没有使他绝望，反而使他顺从上帝的意旨。他的死不是赎罪而是凯旋，使合唱队最终理解了英雄"代价昂贵，但辉煌无比的复仇"。参孙的父亲马挪亚昭示了儿子牺牲的特性：

> 我们不必流泪，或顿足捶胸，
> 不要过于悲伤，更不要蔑视，
> 贬抑，指摘他；他既然死的光荣，
> 就一切都好，我们再没有遗憾了。①

作为基督的一个原型，参孙预示了弥赛亚献身拯救人类，以服从

---

① 引自《弥尔顿诗选》，殷宝书译，人民文学出版社，1958年版，第144页。

上帝意志来战胜失败。弥尔顿以《圣经》为基础的作品都暗含这样的信念:真正的自由来自对服务之本质的坚定而独立的理解。

马　维　尔

一六五八年十一月,为护国公送葬的队伍浩浩荡荡地向威斯敏斯特大教堂行进,三位大诗人走在克伦威尔灵柩后面,他们都是共和政府的秘书,都身着丧服。最年长的约翰·弥尔顿,早就向注定失败的共和国证明了忠心,并将一直默默地信守忠贞。最年轻的约翰·德莱顿,后来见风转舵,背离了他对克伦威尔的颂扬,而为复辟的查理二世欢呼。第三位诗人,安德鲁·马维尔(Andrew Marvell, 1621—1678)的忠诚却显得特别模糊不清。内战早期,马维尔在荷兰、法国、意大利和西班牙等地游历;一六五六年第二次游历法国时,有个也在游历的英国保王党人说他是个"著名的意大利马基雅弗里信徒"。马维尔到底在多大程度上介入了当时的对立斗争将永无定论;他的诗作中包含的深刻政治见解则不难把握。在讽刺作品《排演换位》(The Rehearsal Transpros'd, 1673)第二部分的《序言》中,马维尔申明一六五七年以前他与"政治无半点儿瓜葛",此后他参与政事,但认为他对"那个异常政权针对王权的任何行为……都是清白无辜的"。尽管如此,马维尔显然看出克伦威尔是时代的动力,是马基雅弗里所谓主导政治变革的决定性人物。

虽然马维尔最初发表的诗作表明他与保王党文学圈子有联系,作于一六五〇年五月的《贺拉斯体颂歌:克伦威尔自爱尔兰返回》清楚表明他对共和国的支持。马维尔去世后出版的《杂诗》(Miscellaneous Poems, 1681)部分存本中,还有两首赞颂护国公的诗(尽管在绝大多数存本中一位官方或私人检查官把它

们删除了)。三首诗都称颂克伦威尔是获胜的将军,是上帝的英勇侍者。《护国公克伦威尔执政一周年,一六五五》说克伦威尔“不知疲倦”,“开辟通向上天之路,/学到了九霄的音弦,/把下界调谐成高天”。《克伦威尔之死》赞美克伦威尔不仅比亚瑟王更勇敢,比忏悔者爱德华王更虔诚,而且他的声望将随着时间的流逝而增长,因为时间会使“真理昭示,宗派平息”。这些政治诗中最委婉最深刻的当数第一首,它既是对堪称楷模的诗人贺拉斯的颂词,也赞美了克伦威尔的非凡才智。《贺拉斯体颂歌》(An Horatian Ode)把克伦威尔看作身兼两职,一方面继承传统,另一方面打碎旧制。克伦威尔远胜过他的罗马先驱,担当了基督教英雄的角色,是现代特殊环境造就的实现上帝意志的人。他带来的不是和平,而是利剑。颂诗开始,“热切青年”因时局动荡而抛下和平生活投身战争行列;颂诗结尾,武力不仅平息了爱尔兰和苏格兰的叛乱,而且——只要上帝下令——也会制服天主教法国和意大利(克伦威尔在那儿可能会取得像凯撒和汉尼拔那样的战绩)。但是在颂诗的中间,马维尔巧妙地称赞查理一世代表了一种高尚但已没落的秩序。查理是个“皇家演员”,庄重得体地演完最后一幕,向历史舞台鞠躬告别。国王“流血的头颅”对新的共和国不是威胁,而是对其“幸福前途”的预言性献祭,与传说中罗马建筑师为朱庇特神殿奠基时的仪式是一致的。新生的英格兰比古罗马前景更美好,因为负有特殊的使命,其证据是获得胜利的将军仍然是共和国政策的坚定执行者,是议会这个猎手控制的猎鹰。

《贺拉斯体颂歌》描写的是这样一个克伦威尔,他像“热切青年”一样,抛弃安宁闲适的农村生活,投身于正义战争。一六五〇年六月,克伦威尔的前任总司令,费尔法克斯勋爵托马斯(Thomas, Lord Fairfax),辞去议会的任命,退出公职,回到约克

郡庄园闲居。马维尔来到兰阿普尔顿做勋爵女儿的家庭教师。从这一时期开始的诗作，表现了对剧烈动荡时期公职和私人生活之间联系的关注。例如，四首题为《割草人》的诗，描写死亡、失望和"共同毁灭"也侵入到乡间阿卡狄亚。马维尔致恩主的长诗《阿普尔顿府邸》(Upon Appleton House)，对本·琼生《致彭瑟斯特》创立的田园诗歌传统进行改造，以适应新的时代。琼生诗的叙述者自信，马维尔诗的叙述者却不安；前者观察的是和平秩序产生的物质财富，后者则意识到府邸之外有战争和战争传闻。马维尔诗开始的几节，把阿普尔顿府邸及其周围土地一方面同过去的祖先，另一方面同发展中不确定的未来联系起来。第四十一节范围扩大，把毁坏堕落的英格兰看作被战争吞噬的伊甸园("我们吃了什么不幸的苹果，/使我们死亡，使你荒漠?")。费尔法克斯的引退虽然就其自身来说值得赞美，却使英格兰失去了可以把国家治理成为美景的最合适园工。诗人对庄园周围乡间暴力(如割草人"屠戮"青草)的观察，隐喻着更广范围的毁灭。这种混乱和其中的悖论，似乎迫使叙述者和读者认真研读诗人所选的文字符号，以诠释天意的作用。诗的结尾同样模糊。一方面是对府邸及其主人所代表理想世界的坚定回归，因为费尔法克斯的女儿被描绘成某种现世乐园的幸运恢复者，正像其父仍有可能对国家所发挥的作用。但是，神秘的最后一节又回到混乱不定的世界，描写捕鲑渔民头顶着革船，像是代表"黑半球"的龟状异人。

马维尔其它的田园诗虽然也使读者想起人类的堕落境地，却比较明快。《百慕大》描写一次幸运的"海难事故"，结果使逃避劳德迫害的清教避难者来到新世界乐园般的海岛上。马维尔对新生的热望融于"绿色"一词，写出了一首具有圣诗风格的赞美诗。《花园》也表现了对重见伊甸园的类似喜悦。这首诗开始

就生动表现了诗人的巧智:他告诉读者,花园保留着对一切雄心壮志的奖赏,因为它是曾授予圣哲、勇士、运动健将和诗人的象征性桂冠的来源;花园拥有历来用于表达爱情的比喻原型;花园表明一切激情最终将在植物中生存(阿波罗追求月桂女神,牧人之神潘追求芦管女神,因为他们知道可以很自然地变成植物)。当叙述者"我"在第五节出现时,见到一种富饶的乐园景象,那儿果实供人触摸品尝,所谓堕落不过是瓜蔓多姿伸展,花朵尽情拥抱。这既不是高布林市场①,也不是《阿丽丝漫游奇境记》中鸟语水响的花园。这首诗表现了诗人从沉思孤处中重获天真的努力。富有创造性的心灵找到了力量,可以把现实世界推翻,而以"绿荫中的绿想"之憧憬所取代,想象中的世界属于孤独亚当一人的独有乐园。只有最后一节提到的时间巧妙地表明,这种四季如春的伊甸园与历史性堕落引起的腐败无常的现实世界是两重天地。

马维尔的抒情诗充满了对时光流逝,对令人苦恼有时又茫然无措的人类失败的感伤。像寓意画中的说明性诗歌一样,《一滴露珠》和《灵肉对话》把追求天堂的"不安"又"不稳"的心灵图画,与包容一切不断抱怨的肉身牢狱图画相对照。《爱的定义》像多恩诗一样用悖论和苦恼形象来描写"绝望与/不可能结合"而生的爱情。《年轻的爱》和《花丛中的小 T. C.》表现了对妙龄少女的喜爱,前者是年长的诗人追求女性,后者是自然追求女性,但这些女性的妙龄却使她们免受婚姻之苦。马维尔的名诗《致羞涩的情人》(To His Coy Mistress)或许是英国文艺复兴诗

① "高布林市场"是十九世纪女诗人克里斯蒂安·罗塞蒂(Christina Rossetti)在同名诗中描绘的由精灵控制的果品市场,人吃了那儿的果品会变得丧失理性,贪图感官享受。

歌关于及时行乐这一主题的诗作中最优美的一首。它所表达的诙谐机智既荒唐又富于千年盛世再现的情调：

我们若有足够的天地和时光，
你这羞涩，小姐，就算不得荒唐。
……
　　　　　　　我可以
在洪水之前十年就爱上了你，
你也可以拒绝——你若乐意——
直到犹太人皈依基督的日子。

情人之心可能要到“末日”才表白，但叙述者逼迫她在激情灭于最后审判日之前就同意。时光不等人，终点是毁灭；时光“飞驶的车轮”在把情人带进“永久荒漠”，带进坟冢，在那儿诗人的歌只能成为空谷回音。诗的最后一段试图用对生活和享乐的重新强调，来冲淡这种悲凉气氛。只有在这里，叙述者强调情人的活力可以超越或停止时间；通过把两人的力量合成一只圆球，他们可以像炮弹一样撕开“生命的铁门”，尽管在冲破这些阻挡之后他们能够实现何种安宁尚不得而知。《致羞涩的情人》既论抵抗之错又竭力攻击。看到未完成的爱情关系无力面对死亡、战争和万物终结这一背景，它短暂地、甚至绝望地推出肉体结合的可能性来对付显而易见的变化和腐朽的蚕食。

佩皮斯、伊夫林和十七世纪自传写作

塞缪尔·佩皮斯(Samuel Pepys, 1633—1703)还是个十五岁学生时，亲眼看到了国王查理一世在白厅前被处决。在一六六三年一月三十日的日记中，他用诙谐又严肃的笔调记下了复辟

后伦敦纪念这一事件的官方活动。为国王受难斋戒是他和家人不得已而做的，“因为他们忘记购买食品了”。为了表示他对复辟王权的忠诚，佩皮斯到教堂去参加新近设立的“国王受难日”礼拜仪式，聆听关于“大卫因索尔的衣衫受损而痛心疾首”的布道。佩皮斯的日记是从一六六〇年一月开始的，那时他很清楚英国政坛正在发生迅速而巨大的变化。同年五月，他陪同恩主桑维奇勋爵去荷兰迎归查理二世；十月他目睹了“为国王复仇的第一滴血”，那是弑君者托马斯·哈里森在查宁十字街被当众绞死分尸。

佩皮斯不仅是十七世纪最著名的日记作家，也是最生动最吸引人的日记作家；但他却绝不是个别现象。十七世纪是自传写作大发展的时期，这一现象有时被庸俗地解释为“中产阶级个人主义”观念增强，和与此相联的对自我分析和个人经历的兴趣引起的结果。自传写作是一种男女皆宜的自我表现形式，后来导致了对虚构的第一人称叙事的探索（如丹尼尔·笛福的作品），不过它并非局限于城市中产阶级。佩皮斯的家庭背景当然属于中产阶级；但他在海军部供给处任总检查官，有机会了解宫廷政治和贵族生活，而在日记中他也仔细记下“市民”与复辟时期宫廷生活情趣的区别。安妮·克利福德夫人（Lady Anne Clifford, 1590—1676）和纽卡斯尔公爵夫人玛格丽特·卡文迪什（Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle, 1623—1673）是两位个人和家庭社交生活最热心的记录人，均生于并嫁入著名的贵族家庭。按照个人的感受记下生活细节，主要源于宗教而非社会因素，虽然局限在文人圈内，却并无阶级分野。当时的日记和自传作家试图把上帝意旨影响的例子归类，记下个人得到的护佑，甚至把自己的经济收入记下来让上帝检查。另外一些人认为有必要把个人和公共生活中上帝意旨显现的实况记录下来，以发现

新时代开端的特点或寻找末日来临的证据。

露西·哈钦森(Lucy Hutchinson, 生于1620年)是弑君者约翰·哈钦森之妻,她写的《哈钦森上校回忆录》(1806年出版)目的是为丈夫的共和生涯辩护,为子女谋利。尽管在复辟时期为了救丈夫她曾给下议院主席写了悔罪信,她的回忆录远非真心悔罪,而是生动清楚地描述了内战时期一个有重要影响的清教家庭生活,最后还附有一个自传性"片段"。露西·哈钦森的自我描述表明这位饱经风霜女性的内在力量和智慧。她小时候"对自己对他人都有一种忧郁的漠视态度,好像她既不想讨好别人,也不关心眼前发生的事……"这种忧郁或许源于男权社会对女性生活的严重压抑。玛格丽特·卡文迪什一六五六年为早期出版的故事集《自然图画》新增的《我的出生、成长和生活的真实写照》也反映了这种情况。卡文迪什一六四五年在巴黎与流亡的纽卡斯尔侯爵(后来成为公爵)结婚,是个坚定的保王党,亨丽埃塔·玛丽亚王后的女侍,而且同她丈夫一样,是小有成就的业余作家。根据佩皮斯的印象,她装束"古怪……华丽",唯一引人注目的是她在一次造访皇家学会时表达的常识性见解。《真实写照》展示了一个比较生动而富于自我分析的形象。她承认年轻时候"迟钝、胆小、怕生",但她自豪地宣称,共和时期家庭环境的变化使她变得"不怕风雨"。她把自己流亡生活的作品看作是"涂鸦而非写作";她坦言自己曾经爱过,"是强烈坚定地爱,是冷静观察地爱,而不是盲目地爱"。安妮·克利福德的两次婚姻使她先后成了多塞特伯爵夫人和彭布罗克伯爵夫人,她的生活更是爱与傲、自责与自强的结合。由于继承关系,她成了英格兰北部大庄园的主人。正是这些引起争议的家产使她与前夫的威胁,与律师貌似有理的论辩和国王詹姆斯一世的恫吓进行了不懈斗争。现存她在一六一六、一六一七和一六一九年写的日记

(1923年出版)清楚证明她的坚定执著。例如,在一六一七年她这样描写丈夫:“有时他说好话,有时说坏话,我都默默听着,并尽量向他证明我的爱,但是我告诉他任何条件都不能使我放弃威斯特摩兰。”关于因婚姻而使她成为主人的两处宅邸,她写道:“肯特郡克诺尔和威尔特郡威尔顿的大理石柱廊,常常成了我躲避苦恼的凉棚。”她的日记表明她在严格的国教教义和对文学的了解欣赏中找到精神安慰。她提到读过乔叟和锡德尼,但是她的文学鉴赏在描绘克利福德家庭的三联画屏中表现得更清楚,那是她在四十年代命人为自己和家人近亲所画的,画面上她的周围有圣奥古斯丁、斯宾塞、琼生、多恩和赫伯特的著作。

塞缪尔·佩皮斯的日记始于一六六〇年,止于一六六九年五月三十一日,最后一篇谈到他所担心的失明发生以后的“各种苦恼”。他没有失明,也没有接着写日记。存世的六卷手稿是他用在大学时掌握的速记法写的,直到十九世纪早期才被整理发表(洁本出版于1825年,全本直到1970—1983年才问世)。最初的编辑工作之所以必要,不是因为佩皮斯像许多同时代人一样用速记写下布道中的重要观点(日记中记载他曾有许多次在听布道时打瞌睡),而是因为他像柯尔律治所说的那样把“裸露的心”捧了出来。例如,一六六三年九月的日记中写道,他把某个莱恩夫人带到兰贝思,“在那儿我和她干了我想干的事,但最主要的事她不让干,真没办法”。后来他用夹杂着法语、意大利语和西班牙语的特殊英语描写他偷香窃玉的生活:“于是我到了赫伯斯,和女人呆了一段,别无旁人,我边吻边摸她那大乳房,真是又吃惊又快活。”但是,佩皮斯“裸露”的不仅仅是自我陶醉或自责。他留下了日常生活的真实记录,既注意到自己的健康,也关注他效力的国事,年复一年地庆贺自己的好运气,为个人的升迁和国家昌盛对上帝感恩不尽。他的日记之所以成为不可缺少的

史料，主要因为作者感受力强，思维敏锐。他对于宫廷和议会中的阴谋和谣传，对海军部的管理工作，以及对诸如一六六五年的瘟疫和一六六六年伦敦大火这类灾难的描述，夹杂着对食物和衣着，对仆人问题和家庭安馨，对医学进步和诗歌创新，对自己酷爱的音乐和熟悉的风俗的锐利观察和评价。佩皮斯对新近开张的伦敦剧院上演的剧目兴致很高，表明他喜爱琼生喜剧胜过莎士比亚喜剧：一六六二年在国王剧院上演的《仲夏夜之梦》，是他"有生以来看过的最荒唐无聊"的喜剧（虽然他对"漂亮女人"出现在舞台上的创新大为欢喜）；两年以后，同一剧院上演的《巴托罗缪集市》使他兴奋地评说"这是世上最好的喜剧"；《沃尔蓬》是一部"特别好的剧"，而他在一六六三年看的《第十二夜》则"十分无聊，与所谓日夜毫无关系"。但是，他对舞台上和书本里的莎士比亚悲剧的赞美却不仅限于评论《麦克白》（"一部变化无穷的好戏……是舞台上最好的剧作之一"），而且也体现在他宣称可以把哈姆雷特"活还是不活"的独白倒背如流。

与佩皮斯的日记相比，他的朋友约翰·伊夫林（John Evelyn 1620—1706）的日记显得庄重，有意识地表现虔诚，甚至有些谨小慎微。伊夫林的日记更像他的墓志铭所说，"充满了非常事件和变革时代"社会生活的正式记录，杂以对当时上流文化和科学活动颇有见地的评价。在当时和后来的一个世纪，伊夫林以鉴赏家、业余古董收藏家，尤其是关于林业和园林管理的《论植树》（1664）的作者而闻名。他的日记一八一三年被发现，五年之后出版；日记几乎涵盖了他的整个一生，从詹姆斯一世到安妮女王。第一部分介绍了他的家庭，青少年生活和在内战期间他在西欧的求学旅行，是他在一六六〇年写的回忆录。第二部分从八十年代早期开始；只有从一六八四年开始的第三部分是关于当时生活的日记。从日记中来看，伊夫林是个好奇心极强的人。

他对绘画和雕塑有很高鉴赏力,曾自豪地记下一六七一年在"穷乡僻壤……一座孤零零的破草房附近","发现"刻木匠人格林宁·吉本斯的天才。尽管他欣赏日益失宠的中世纪建筑(认为索尔兹伯里大教堂"是全欧最完美出色的哥特式建筑"),他仍相信以和谐有序为特征的古典风格更雄伟壮观。他年轻时曾崇拜罗马的文艺复兴时期的建筑,后来同样崇拜"无与伦比的"克里斯托弗·雷恩爵士(Sir Christopher Wren)的造诣。他对新兴科学的潜力表现了多方面的兴趣,曾特意观察摘除胆结石和坏疽手术;他研究酷刑对人体的影响,是皇家学会早期会员;他喜欢托马斯·布朗爵士收藏的有些过时的"奇物"。他自始至终对英格兰国教教义和仪规既熟悉又忠诚,坚决反对"大叛匪"克伦威尔统治时期强加的宗教分裂。一六八五年信仰天主教的约克公爵继位成为詹姆斯二世,他仍坚信"英格兰国教教义永远不会消失,即便不再显赫,也仍会存在直到世界末日"。伊夫林的宗教观点同对世俗事物的见解一样,显示出他认为十七世纪后半期的时代精神是历史必然,这种强调清晰理性和实际研究的时代精神源于培根。如果说一方面一六六二年上演的《哈姆雷特》对他像是"玷污文明时代",另一方面,老牧师在一六八三年用兰斯洛特·安德鲁斯的作派布道("充满逻辑区分,不完整短句和拉丁文句式"),对已习惯于"明白晓畅而实用"表达的人,则会显得太老气横秋。明白而实用的风格后来成为新感觉的中心。

复辟时期各种宗教著作

一六六〇年查理二世恢复王位时,英格兰国教也随之恢复。尽管查理一六五〇年为了得到苏格兰新教徒的帮助曾履行长老会誓约,后来又随流亡的斯图亚特宫廷倾向罗马天主教义,复辟

以后他试图推行一种两面政策，用支持国教及其主教来争取实现宗教信仰自由。不过他的努力总不顺利。他在复位前夕谨慎发表的《布雷达宣言》中，宣布在宗教事务方面“信仰自由”；在后来两次发布的《信教自由令》(1662，1672)中，他重申了对不信国教的天主教徒和新教徒的宽容原则。但是，作为“信仰的卫士”，他遇到国教控制的议会和重获权威的主教们对宽容政策的持续反对。这两种势力都企图以宗教和社会秩序为名强制推行信仰统一。一六六一年的《公司法》要求所有城市公司雇员声明他们曾按照国教仪式领圣餐；一六六二年的《信仰统一法》重新规定使用《公祷书》，并要求所有委任牧师只用此书；一六六四年的《集会法》宣布不信国教者在私人家中举行宗教活动为非法；最后，一六七三年的《宣誓条例》要求所有任官职者必须遵守国教信仰规则。这些压制性法规中唯一可称道的是对《公祷书》的修订。除了经文以一六一一年钦定本《圣经》为基础，增加了对查理一世的庄重纪念(直到 1859 年才取消)之外，一六六二年的《公祷书》确定了从克兰默时代以来在使用翻译过程中逐渐发展演变而形成的传统和创新。它在国教祈祷仪式中无可争议的权威地位直到本世纪才受到挑战，即一九二八年那次流产的但本质上是保守的改革尝试，和一九六五年开始使用的平庸乏味却略显灵活的《宗教仪式备用书》。

一六六二年圣巴托罗缪日(8 月 24 日)开始实施的《信仰统一法》强加的条件，使著名清教牧师理查德·巴克斯特(Richard Baxter, 1615—1691)想起一五七二年发生在巴黎的新教徒大屠杀。在回忆录《巴克斯特文存》(1696)中，他估计大约有两千名不信国教的牧师因失去教区和讲坛而“被迫沉默，流落他乡”。查理时代的立法结果促进了早期不信国教(Nonconformity)的激进主义产生。它们不仅使人们确信英国宗教是多样而不是统

一的，而且决定了不信国教的性质及其在英国政治生活中将起的作用。尽管巴克斯特一六六〇年被任命为皇家教士，并被委任——但他拒绝了——赫里福德主教，他觉得自己既不能同意《公祷书》的经文定义，也不能接受国教遵循的关于主教统治的传统观念。巴克斯特曾因克伦威尔军队中的不同信仰宗派而苦恼，绝不赞成狭隘定义或神学上的吹毛求疵；实际上，他是泛基督教主义的早期鼓吹者，赞成超越教义分歧的基督教信徒多元联合。他的影响贯穿整个十八世纪不信国教思想，并在十九世纪的国教徒崇拜者柯尔律治思想中产生了混合成果。巴克斯特温和理智的泛基督教主义在自传中的表现是"调和不同原则"的倾向，这在他的生活和其他著述中也很明显。这种倾向使他很怀疑克伦威尔的社会宗教政策，厌恶分裂争斗的清教派别，并深刻影响了他的宗教著作，尤其是一度十分流行的《圣徒之长眠》(The Saints' Everlasting Rest, 1650)。在这部论著中，他把主恩对个人的影响描绘成一种理性渐进过程，而不是突然顿悟或非理性的个人信念："灵魂所接受的东西，首先必须理解；理解需先弄清其为真，再弄清其为善，然后才能接受。如果理解这一个门卫玩忽职守，则会纳进表面为真为善的任何东西……"巴克斯特并不缺乏激情，这一点他于"极度痛苦中"为亡妻写的《玛格丽特·巴克斯特生平简介》表现得很清楚，但是他的回忆录不断强调稳健思想的重要性。他认为，查理一世和查理二世在位期间围绕主教制的斗争之胜负(以论者之立场而定)，源于对调和精神的无知以及"身处高位者对真正和解条件"的拒绝，"尽管处于下层无能为力者赞同这些条件"。

在后期遭受的挫折与迫害中，巴克斯特看清了十七世纪中期"宗派"中最令他讨厌的教友会(又称"贵格会")所持立场的真正价值。五十年代后期，他认为教友会不过是些"从闹哄哄地亵

渎神灵转向极端简朴生活的"喧骚派。这些互称"教友"的人给克伦威尔和斯图亚特复辟王朝的统治都造成很多麻烦。伊夫林把一六五七年在伊普斯维奇监狱看到的谦卑教友视为"一个新的持危险观点的荒唐教派","一伙沮丧又傲慢，且十分无知的人"。佩皮斯描述了一个人假冒能言善辩的查理二世与一个直言不讳的教友会妇女碰面：她开始一言不发，直到"国王"变得认真起来，然后她就"你你地说个没完"，用熟人间才用的第二人称单数"你"对"国王"说话。乔治·福克斯(George Fox, 1624—1691)是教友会创始人，第一个为依赖基督"灵光"的教规下了定义，他的《日记》(Journal)最清楚地表明为什么早期教友会毫不妥协的激情对社会有那么大破坏性。经过长期心灵磨难，福克斯在一六四六年理解了基督召唤的特性。在他视为源于上帝的内声(inner voice)推动下，他不再到"尖塔屋"——由(国教或长老会的)"牧师"控制的教堂，他不赞成那些牧师的布道——做礼拜，而开始巡回布道。福克斯的《日记》回忆性地记述了他的传教经历，现存手稿似乎始于一六七三年一次蹲监时期，止于一六七五年出狱后。这一自我辩护的现代使徒生活记录在他去世后于一六九四年出版。他在日记中首先说明了"贵格"(Quaker)这个名称的来历。这个词最初是德比一个治安法官用的，"因为我们叫他们听到上帝之言发抖"。日记对现世提出了许多挑战。一六五一年的记录描述了他光脚在利奇菲尔德市集上布道，宣传不忏悔的"罪恶之城"的厄运，他责骂一个竟敢请他进家的天主教徒，以及他拒绝在彩绘的教堂中布道，原因是"彩绘的野兽有彩绘的兽穴"。一六五四年，他写信给克伦威尔，称他为"亲爱的朋友"，劝他在"上帝理事会站稳立场……这样你就可以打碎人的目的，安定人的精神，把人踩在脚下，以上帝之力和羔羊的权威而立于不败"。一六六〇年，他以同样随便的风格写信给查

理二世，提醒他不要鼓励“充满弹唱鼓乐的五朔节游戏”，不要用“王冠标志装饰”五朔节花柱。一六六九年他冒险进入信天主教的爱尔兰农村，一六七一年到了西印度群岛，一六七二年到了北美。他始终强调上帝对他的召唤和他所建立的新宗教秩序是完全正确的。他认为：“与耶稣基督一体的是新人；与耶稣一体皆默默无言：但是那些从上帝那儿得到上帝之言的人，可以按上帝的命谕直言不讳。”

约翰·班扬(John Bunyan, 1628—1688)的自传《罪人受恩记》(Grace Abounding to the Chief of Sinners, 1666)，描述了从他的灵魂觉醒认识罪恶到皈依基督和致力传教的过程，与福克斯的《日记》有些相似。两人都了解现世是受难，都清楚自己是上帝选民，职责是宣传《福音》，也都晓得来世的荣耀；这一切不仅仅是自我检查的过程，而且是激励忠实信徒的方式。两人都在因非法传教而被长期监禁时写出了不少自己最优秀的作品，两人的作品都表现了一种坚强不屈的无产者激情，与同为清教牧师的巴克斯特表现的温和又不失原则的绅士风度迥然不同。班扬实际上对教友会无友情可言，他写自传的目的是提供一幅“上帝对我灵魂仁慈作用”的图画，描述拯救过程使他既摆脱了现世欢乐(如跳舞敲钟等)，也摆脱了痛苦的负罪感(以前曾以噩梦幻觉等形式出现)。他坚信是持续不断的内声使他摆脱对获救的绝望：“一天上午，当我又一次开始祈祷并因担心上帝无言相助而吓得发抖时，那句话突然出现在心头，我的恩宠是足够的……而且，啊，我觉得每一个词都变得沉重无比向我压来：我的……恩宠……足够……对你……那时它们显得比别的词大，现在有时还感觉如此。”班扬对字词总是十分关注，总是注意他心目中上帝之言在现世的展现。

班扬对《圣经》了如指掌，这在他那部影响深远的不朽名作

《天路历程》(The Pilgrim's Progress, 1678, 第二部 1684)中表现得最清楚。《天路历程》与《罪人受恩记》有直接关系，是前书所表现个人精神历程的客观化，普遍化。它同时又与前书有别，突出特点是用寓言表现精神经历。寓言得益于《圣经》人物形象，关于神圣斗争的流行故事，以及象征寓意画。正如班扬在他的诗《为此书一辩》中所描述的，他"突然获得"寓言的灵感，随着他的写作，思想"开始就像/煤火上飞动的火焰一样奔放"。这是一部给人以身临其境直接感受的书；叙述语言生动质朴又典雅，故事线索就像基督徒、忠诚和希望通向天堂的窄路一样简单清楚。天路使徒沿途遇到的那些信仰不坚的落伍者，他们的名字和他们的话语一样，清楚展示了上帝选民前进道路上的各种阻力。庸俗智者先生告诫他们走这条路"充满艰险"；形式主义者和伪善者用走近路并"按习惯行事"避开了皈依基督的大门；善谈者的儿子多嘴子和唠叨街的居民说得好听但不付诸行动；名利场的十二位陪审员(盲目先生、缺德先生、恶意先生、淫荡先生、放荡先生、任性先生、高明先生、敌意先生、说谎先生、残酷先生、恨光先生和不留情先生)轻易地判处忠诚死刑，只因为他们按照惯例行事。基督徒从破坏城到天堂城的旅行也被黑暗所笼罩——其外化代表是灰心潭、绝望堡、死影谷——这种景象也可以从班扬在《罪人受恩记》中对自己内心痛苦的描述中看出来。基督徒先由牺牲的忠诚，后由新生的希望陪同的前进历程，代表了拥有忠诚、希望和博爱三种神学美德的信徒。他同时也拥有逐渐建立的对成为永远获救选民的信心，以自己对《圣经》允诺的理解开拓了前进的道路。正如弥尔顿的《失乐园》一样，读者对《天路历程》的反应取决于个人对基督徒的精神修养过程和平凡英雄品质的自由认同。这一过程在第二部推广到基督徒的家庭，尤其是他的妻子女基督徒，她在名叫慷慨的保护者陪同下，

重走了以丈夫道德胜利为标记的同一条路。

《天路历程》最初发表时的流行程度，与班扬所著《从地狱传来的几声叹息》(A Few Sighs from Hell, 1658)和《欢迎走向基督》(Come and Welcome to Jesus Christ, 1678，到 1720 年曾被重印 12 次)等小册子不相上下，但另外两书现在已基本无人问津。《天路历程》后来的版本在普通读者中十分流行，远不止于清教家庭。出版一百多年之后，它仍是未受过良好教育的男女大众——像帕特里克·勃朗特和乔治·艾略特的父母那样的人——所拥有的除《圣经》之外的极少书籍之一。再到后来，它为萨克雷提供了寻觅良久的《名利场》书名，对狄更斯迥然不同的朝圣小说《奥利弗·退斯特》和《老古玩店》产生了重要影响。班扬后来的寓言作品在创新和流传方面没有一部达到《天路历程》的水平。《恶人先生的生平与死亡》(The Life and Death of Mr Badman, 1680)和《神圣战争》(The Holy War, 1682)观察深刻，道德评论有力。《恶人先生》常常被认为是现实主义小说先驱，或者就是一部原始小说。该书的叙述形式是聪明人先生和留心人先生(Mr Attentive)之间激烈又有些让人生厌的问答对话，谈论的是并不鲜见的罪人道德堕落问题。罪人是个沉醉于肮脏禽兽之欲的小商人，显然是在走向地狱而不是天国。《神圣战争》并不像《恶人先生》那么直言谴责，却充满生动的战斗语言，这无疑是班扬在议会军中效力时所习得的。它讲述了包围并解放深得造物主崇爱的曼苏(Mansoul, 人之灵魂)城之战，以及曼苏城内部的斗争。曼苏城先被撒旦所占，造物主之子伊曼苏尔解放曼苏，但曼苏后来又两次沦陷，部分原因是为了类比班扬认为的教皇长期的黑暗统治。伊曼苏尔对曼苏城居民坚定不移地解救和他对高尚助手(自我否定勋爵、意志坚定勋爵、敬畏主先生、冥想、良知和理智)的信任，则预示了尚未实现的对一切腐败的最

终审判和清算。班扬似乎暗示末日审判已为时不远。

班扬笔下的堕落世界显然无处存身的天真，在托马斯·特拉赫恩（Thomas Traherne, 1637—1674）的诗作中再放光彩。像福克斯和班扬一样，特拉赫恩也是穷家之子；与他们不同的是，由于富裕亲戚慷慨赞助，他进了牛津大学，并在国教教义中找到了可以发挥其出色才智的天地。共和时期他是赫里福德郡的教士，但在一六六〇年自愿被任命为新近恢复的国教牧师。六十年代在赫里福德郡，他与以苏珊娜·霍普顿为中心的虔诚教徒关系密切。这个团体虽然不如早些时候的小吉丁那么正式，在许多精神原则和志向方面却相近。从童年时代起，特拉赫恩就似乎经历了对未受沾染的创世之光的神秘感觉；他说四岁那年，"我正坐在父亲旧房中一个又小又暗的房间"，突然"纯粹自然的冲动"促使我冥想上帝的善。在青年时期，特拉赫恩养成所谓"深沉观察、沉默寡言"的美德；他在《冥想的世纪》（Centuries of Meditations）第三部分，记述自己决心把回英国农村的一段时间用来"寻找幸福，满足自然从小时候就赋予我的渴望"。除了沃恩之外，很少有当代作家描述如此强烈的人与自然之关系。或许共和时期正式国教礼拜仪式的缺乏，使他们更强烈地感觉到大千世界表现的上帝的存在，就像在大墙包围下的教堂仪式一样。特拉赫恩的诗和狂想文《冥想的世纪》（分别于1903和1908年据手稿出版），表现了对上帝之奇妙伟大的自由而热切的反应，与清教徒很不同。他认为人世间的革命变动是探索重获孩提时期乐园景象，而不是建立现世耶路撒冷以待太平盛世来临。在《天真》一诗中，他把回忆充满天堂之光的儿童时代作为憧憬未来的方法：

那种景象是天堂之门，那一天
古老的伊甸之光向我心灵展现：

我就是那里的亚当，
　　欢乐境界的小亚当！
啊，在那里，我激动的感觉
正在享受乐园的招待，
看到了天真之国。
一切尽在价值局限之外。

对纯朴自然幸福的相似憧憬也体现在《奇迹》（“我多么像天使从天而降！/这里一切都是光芒万丈！”）和《狂喜》（“甜蜜的童年！/啊，天堂之火！啊，圣洁之光！”）中。特拉赫恩的《我的精神》、《循环》和《表现》等抒情诗提供了一系列对欢乐心灵与智慧的化身上帝之关系的新柏拉图式描绘。例如，《表现》塑造了一个通过其创造物而看而感、而闻而生的上帝：“在他们之中，以千万种方式，/他再次把自己的创造欣赏；/一切由他而来又归他而去：/正是通过他们，仿佛真的/上帝的头脑超越了自己。”

在组成《冥想的世纪》（第五《世纪》未完，只有十篇）的五百一十篇冥想中，特拉赫恩把创世看作与光和上帝同在。在第一篇冥想中，灵魂被比作空白书，等待造物主把真和爱以及小声的嘱咐印上。作为一个整体，《冥想的世纪》形成与上帝强烈心灵交流的记录，是与当代政治变动无关的过程；警觉的心灵走向荣耀不是通过“残酷战争的喧嚣和对国王的推翻”，而是通过“和平仁爱的文明坦途”。尽管有时意识到被抛弃的痛苦，光芒的衰弱，或是对幻象消失“难以想象的……某种缺失和恐怖”，特拉赫恩基本上表现了由现实世界体现的上帝之存在所激发的由衷喜悦和欢欣。他并没有用后来产生的“自然神学”——通过对自然严格的“科学”观察来表现上帝及其创造物的存在——观点创作，因为在他观察的光明世界里，上帝暗寓其中，不需要清楚表现。特拉赫恩在第一《世纪》第二十九篇冥想中强调：“直到你感

觉大海在血管中流淌，天堂把你包围，星空就在头上，才算真正享有了世界。"这种与创造物一体感被描绘成上帝赐给的景象，而不是强有力的原始浪漫主义想象成果。在第五十五篇冥想中，特拉赫恩把自己的经历看作是在时空中飘荡，与以色列始祖和先知的经历融为一体："当我和伊诺克一起行走，看到他升天，我同他一起欢喜若狂（现实的时空太小，容不下这种经历）。我可以造访在方舟中的诺亚，可以在那大洪水中畅游……我可以进入亚伦的神堂，敬慕圣地的秘密。我可以在迦南上空飞行，看到奶和蜜遍地流淌。"他在《圣经》历史和个人经历中自由往返，因为两者都受天意支配。在第三《世纪》开篇几节，他回忆起"我从母体得到的纯洁原始理解力，和我出生时的神灵之光"。在他儿时的印象中，英格兰农村世界"最初是新鲜罕见、美丽动人的"；玉米地"光辉灿烂、连绵不断"，街上尘土石块看上去"像金子一样珍贵"。这种景象逐渐消失，不仅因为孩子失去童真，或理解了罪孽，而且因为习俗、教育和日常经历的干扰。为了重获这一失去的乐园，灵魂必须"反学习再变成孩童"；现在简单掠过的景象将待来世获得实现。

野史与正史：奥布里、斯普拉特和克莱伦顿

牛津大学古文物学家安东尼·伍德（Anthony Wood, 1632—1695）颇为心胸狭窄，把他的主要传记材料来源约翰·奥布里（John Aubrey, 1626—1697）描写成"冒牌的古物研究家……无用之人，像头蠢猪到处瞎晃，有时比疯子强不了多少"。伍德所著《牛津大学校史和古物》（1674，1792—1796）和传记词典《牛津名人》（1691—1692），作为曾影响一时的平庸资料汇编仍具有某种古董价值；相反，奥布里的著作则富有与其古怪散漫特色共生

的新颖探索性质。奥布里生前出版的唯一著作《杂集》(炼金术哲学论集,Miscellanies, 1696),是一部开创性的人类学著作,间杂有民间创作、迷信和炼金术。其它著作——涉及地志学、自然史、萨里郡和威尔特郡古文物和英国名人简传——只有手稿,是后来几个世纪陆续出版的。现在,奥布里是公认的早期英国考古学史上的主要人物,他在当时和身后的声望则是善于收集奇闻轶事的传记作家。他的写作没有章法,或者用他自己的话说,他把资料"随便堆放,就像是从袋子里倒出来似的";但作为一个传记作家,更为可贵的是他认识到野史的重要性和口头等资料来源转瞬即逝的特点。他在一六八〇年对伍德抱怨说,"很遗憾,一百多年来没有人作这种笔记,结果许多仁人志士的名字和观点就被遗忘了"。他重视不起眼的小事,喜欢搜集街谈巷议,在友人和名人葬礼上和墓碑间流连忘返。他说九岁时就被描绘菲利普·锡德尼盛大葬礼的版画所陶醉;他是讽刺作家塞缪尔·巴特勒和解剖学家威廉·哈威葬礼的抬棺人,他记得起剧作家威廉·戴夫南特爵士那气派的胡桃木棺上的图案。他对于居住在赫拉福德大教堂地下室的老妇人,同对伦敦大火之后在圣保罗大教堂废墟中发现的古典文学研究家约翰·科利特那浸泡的遗体一样感兴趣。他的鼻子善于嗅到传闻,耳朵对生动表述十分敏感。他写道,数学家乔纳斯·穆尔爵士用"烫屁股"的方法治疗坐骨神经痛,清教辩士威廉·普林学习时用一顶长帽子遮住眼睛,并预先安排仆人每三个小时打断一次,给他送去长条面包"和一杯啤酒,以补充消耗的精力"。奥布里写的弥尔顿和霍布斯传(他与后者很熟)内容丰富,文笔优美。他为弥尔顿的共和立场辩护,说他完全"是按照对人类自由的挚爱"行事;他根据约翰·德莱顿提供的材料说,弥尔顿谈吐"潇洒……但带讽刺味",并说他发"R"这个音"非常重——显然是讽刺味的表现"。关于

霍布斯对几何的喜爱，奥布里回忆说他“喜欢在腿上、被单上、床上画线，还不断乘啊除的”。

奥布里的《简传》中提到的情况表明当时学术界重视皇家学会。学会是查理二世复位以后在伦敦成立的，于一六六二年和一六六三年得到国王的特许状。在统计学家威廉·佩蒂传中，奥布里记载了威廉爵士的建议，学会的年度选举应在圣托马斯日而不是圣安德鲁日，因为前者在准备信教之前要求先看证据。皇家学会既是兴趣相投的热心者俱乐部，也部分体现了世纪初由培根提出的进步“科学”观点的成果。学会公开申明推动各方面学术发展，力图把各方面的专业和业余思想家联合起来，并提供不同的研究和实验重点。学会早期成员包括一些对科学发展做出突出贡献的人，如罗伯特·博伊尔、罗伯特·胡克和约翰·雷；也有一些在历史上不以科学研究闻名的人，如从数学家转为建筑师的克里斯托弗·雷恩爵士，以及考利、伊夫林、沃勒、德莱顿等作家。科学与人文知识之间，或者说人类生活特殊领域之间的严格区分是十九世纪后期的事。托马斯·斯普拉特(Thomas Sprat, 1635—1713)颇具胆识，一六六三年就动笔写《伦敦皇家学会史》，一六六七年出版。斯普拉特的目的是为“充满学识与探索时代”的经验思维的作用下定义，并维护这个“已经为人类幸福打下坚实基础的卓越团体”的记录。他认为，“实验的增加不仅无害，而且会在许多方面比其它研究更有力地促进教育事业发展”。斯普拉特相信自然哲学是新时代的关键学科；它既可以促进产业发展、国家繁荣，也可以为英国国教提供有力支持。不仅如此，实用科学研究的本质就是对内战和共和国“那一混乱时代”具有破坏性的“激情和疯狂”的反抗。

克莱伦顿伯爵爱德华·海德(Edward Hyde, Earl of Clarendon, 1609—1674)是四十到六十年代的务实政治家和王权忠

臣，他认为王政复辟标志着受法律制约的王权这一平衡政体的恢复。像斯普拉特一样，他相信应该选择经验主义、实用主义，拒绝清教激进派的目光短浅和理想主义。恰如斯普拉特的《皇家学会史》，克莱伦顿的《英国内战史》（始于1646年，在第二次被流放的1671—1674年间完成，1702—1704年出版）表现了一些虔诚而有影响的英国思想家，在多大程度上放弃了末日审判已经来临的观点。他们写的“史”关注的不是末日来临和恢复现世乐园，而是发展进步。对斯普拉特来说，研究自然存在的规律将揭示上帝意旨；对克莱伦顿而言，世纪中期出现的剧烈政治动荡警示人们面向未来，按照历史原则重建国家。《内战史》追溯了他最信任的国家机构的崩溃和对神圣秩序之“叛乱”的发展。他在全书结尾简要谈到“上帝仁爱之手……奇迹般地恢复了王权和教会，以及议会的合法权利”，而且大致相信这一顺乎天意的过程将继续下去：“如果上帝垂恩使他所恢复的秩序牢固建立并永久存在，那么我们就是天下最幸福的国度了。”虽然这种保王党的保守主义偏见大致决定了他的观点，他仍能尖锐地批评那些他曾经服务和帮助过的人。在众多对查理一世性格和政策进行分析的人中，克莱伦顿最富有见地，既赞扬其真正美德，也直陈其致命缺点：“天下人等，他最诚实正直；他坚持正义，任何引诱都不能使他做不正当之事，除非伪装起来使他相信这是正当的……他对礼拜仪式守时严格……对宗教严肃恭敬，从不允许任何人使用轻浮有碍之语，不管多么诙谐机智……他的王者美德与其它特征混合一起，从而难以充分展示其光彩，产生应有的效果。尽管他施惠很多，却本性不慷慨大方……他年轻时英勇无畏，后来却显胆识不足。他智力过人，但缺乏自信，结果常常改变主张，且越改越糟，或被才力不及的顾问所左右。”尽管最后一句表现了克莱伦顿对早期主人的反复无常之不满，他写作时

的心情是焦躁胜于气愤。他那清晰、平和又多从句的行文风格使他可以在赞美与批评、颂扬与反思，和直抒胸襟与保留观点之间游刃有余。克莱伦顿的著作被后人捐给牛津大学，出版《内战史》的可观收入使以他的名字命名的出版社得以建立。这些收入证明克莱伦顿的观点和政治评价，尤其是其严谨文风受到一代又一代人多大尊重。这一代代人信奉的美德、原则和传统来自与十七世纪四十年代迥然不同的一次革命。

复辟时期诗歌：罗彻斯特和德莱顿

查理一世以幸福、忠诚和多产闻名的婚姻没有在长子身上重现。如果说第一个查理的宫廷以克莱伦顿所谓对"宗教严肃恭敬"为特征，第二个查理的宫廷则接受并饱享性爱、宗教和语言方面的自由放荡，尽管罩着统一国教外衣。复辟国王在流亡期间受到高雅的玩世态度熏染，为其宫廷确定了文雅又放荡的情调。这种鲜明的风气转变不仅简单体现在两位国王性格或两届宫廷诗的差异，而且体现在某些有影响的恩主和作家对两种早期时尚的反对：一是多恩等人为代表的强烈巧智奇想，二是毫无幽默感但富于严肃伦理说教的清教创作和清教道德。新时尚富有性挑逗色彩，促进了讽刺诗的发展，它以社会矛盾和虚伪为嘲笑对象。马维尔在王政复辟之后写的诗大多是政治诗或讽刺诗，，当时最受推崇。"巧智犀利"，再加上点儿污言秽语，与优雅懒散、狡诈善辩，以及情妇玩乐一样，是查理二世情趣所在。当时最富盛名的廷臣罗彻斯特伯爵约翰·威尔莫特(John Wilmot, Earl of Rochester, 1647—1680)，据说在听到国王宣布容忍近臣无所顾忌的直率时，马上以这样四行诗作答："我们的国王多睿智/无人相信他的话语；/他从未说过荒唐话，/也从没做过聪明

事。”国王不仅没有恼火，反而说道，虽然话是自己说的，可事儿都是大臣们做的。

罗彻斯特是复辟时期继承洛弗莱斯、萨克林和卡鲁传统的诗人中最敏锐、最卓越也最粗陋的一位。在他的诗作，以及查尔斯·塞德利爵士(Sir Charles Sedley, 1639? —1701)和多塞特伯爵查尔斯·萨克威尔(Charles Sackville, Earl of Dorset, 1638—1706)等在智力方面较逊色的诗人作品中，保王党骑士风度变成了厌世观的缠绵多情。正如他写给夫人的信和他的诗作所表明的，罗彻斯特才具不凡，可以在似乎不可调和的温情与玩世、恋家与放荡、巧智与冥想之间应付自如。他有几次被迫离开宫廷是因为超越了国王的容忍限度(如他用这样的偶句讽刺国王："他的欲望不比体力强，/他的权杖和马刺一样长"，"不知疲倦他访花巷，/荒唐可悲成风流王")；别的时候则是有意选择的休养期，以恢复体力或研习冥想。使罗彻斯特死前悔过自新并皈依基督教的伯内特主教写道，"他喜欢谈论思辨方面的问题"；但是正如许多诗作表明的，罗彻斯特也喜欢那些使思辨显得平淡乏味的享乐。在《大碗喝酒》一诗中，他尊丘比特和巴克斯为两位神主，酒冲刷了烦恼琐事，然后他又转向寻欢求爱。《在她的怀里度时光》、《离了你我永憔悴》和《过去一切如烟云》等诗歌用及时行乐的态度宣告灵魂就是感官，试图抓住"眼前瞬间"提供的欢娱。《论无》表现了他思辨的一面，也同样充满怀疑。这首诗谈论产生"有"的"无"这一神学概念，却摆脱不了虚幻感和人间普遍的虚伪，最后把"无"看作是"大人物对挚友的感谢，/国王的允诺，娼妓的誓言"组成的恶之三位一体。罗彻斯特最优秀的讽刺诗《讽刺人类》(A Satyr against Mankind, 1675)再论人类所谓诚实、美德、智慧和勇敢等虚假伪装，但它一开始就给被奉若神明的理性当头一棒：

理性，心灵靠不住的向导，
把自然之光感觉往脑后抛。
它走的流浪路无径而危险，
穿行在错误的刺丛和泥潭……

这一受到愚弄的所谓理性先是陷入困惑，后来哲学又为它打上点气，最后终于痛苦地认识到它所犯的惨痛错误：

然后，老龄与经验携手而至，
引他来到领悟一切的死期，
一生苦寻觅，这时才发现，
原来总未脱出错误的洞天。

这首诗把人生描绘成大丛林，在那儿生物互相蚕食，恐惧是行为的主要动力（"他们追逐名位，不过为了安全；/人人都是懦夫，只是承认万难"）。因此，罗彻斯特与宠猴找到沟通也就毫不奇怪了。现在悬于伦敦国家画像馆的罗彻斯特像画的是他给那只猴子戴上诗人桂冠。作为回报，猴子献给主人一页皱折的诗作。正像罗彻斯特的许多诗作一样，这幅画像自我嘲讽，既玩世不恭又发人深思，既荒唐可笑又不无严肃。

虽然讽刺诗是宫廷文人发展起来的，却绝非贵族专有。两位颇受推崇的讽刺诗人，约翰·奥尔德姆(John Oldham, 1653—1683)和塞缪尔·勃特勒(Samuel Butler, 1613—1680)来自并不显赫的家庭，却证明了他们作为职业诗人的地位。对于以做教师为生的奥尔德姆，文学声望在他短暂一生快结束时才来临，主要是由他死后多次再版的诗作所确立的。伍斯特郡农夫之子勃特勒到了四十九岁，才在一六六二年以《赫底布拉斯》(Hudibras)第一部出版而成名。《赫底布拉斯》(第二部 1663，第三部 1678)是当时最流行的长诗，人们争相传诵，引用模仿，推崇或以戏仿来反衬其成

就。两位诗人当时受到了过度崇拜，后世对其作品反应冷漠，所以他们声望大减。虽然《赫底布拉斯》主要人物名字源于斯宾塞的《仙后》，枝节散漫的反英雄叙述手法来自塞万提斯的《堂吉诃德》，讽喻情调多得益于拉伯雷的《巨人传》，但主要讽刺对象则是复辟时期那个混乱分裂时代的产物。该诗滑稽而啰嗦的八音节偶句，使勃特勒可以自由地嘲弄他观察到的现代英国在知识、政治和宗教方面的蒙骗行为。作为一个培根派怀疑论者，勃特勒更倾向于抨击流行谬误和个人愚妄，而不是坚持什么真理或理想。《赫底布拉斯》用格言式的语句，描述教士和政客在所谓长老会君主制原则掩盖下争权夺利：

要领导，要控制
包括灵魂和肉体，
这是完美的原则
教会王权都合辙。

如果说英国清教主义宗派迷念和宣传教条是该诗着力攻击的妖怪，信奉长老会的赫底布拉斯爵士和他的扈从独立派信徒拉尔夫之间细微的神学分歧则是讽刺的焦点，第二卷出现的受骗占星术士西德罗菲尔，和第三卷对刚刚过去的内战时期政治动荡的反思，则表明了勃特勒讽刺对象的广度。

与勃特勒相比，清教牧师之子奥尔德姆是个更守规则、古典渊源更深厚的讽刺诗人。他曾模仿贺拉斯的《诗艺》，并在《序言》中表明他的志向是给罗马诗人“披上现代衣装，也就是使他像生活写作在今天这样说话”。奥尔德姆的诗作承袭古人，以抨击当今邪恶；他谈论前人的诗，但强调表现诗人义愤的连续性。言词激烈的四首《讽刺耶稣会士》(Satyrs upon the Jesuits, 1678—1681)是他生前最著名的作品，是对耶稣会士阴谋毫不掩

饰的愤怒攻击(这是1678年揭露了所谓暗杀查理二世的"天主教阴谋"之后特别热门的话题)。虽然奥尔德姆从来不是温文尔雅的诗人,他后期的作品如《诗的讽刺》、《从乡村致城里友人的信》或《讽刺诗:致一位即将离开大学投身社会的友人》的确显得更老练成熟。最后一首诗强调教师往往遇到轻视和贫穷("舞师也会收入较丰优,/虽然他管的是脚,你教的是头"),但也反映了诗人对"无名隐处"的向往,那是可以供人温饱的家产,使人躲避劳累和社会事务的烦恼。在现代英国某个近似于贺拉斯的塞邦农场的地方,"不受嘈杂和野心抱负的干扰",诗人渴望"拥有几本好书,几个挚友,/自得其乐,不侍他者,/只对良心和上帝负责"。

约翰·德莱顿(John Dryden, 1631—1700),在《纪念奥尔德姆先生》(1684)一诗中认为两人很相似("我们的心灵紧相连"),同时有些不公正地表示奥尔德姆还没来得及清除其诗风中的"刺耳节奏"就去世了,这种特点不适合讽刺。德莱顿利用这首悼亡诗表示自己诗风多样;它的声调抑扬顿挫,偶句和三联句运用灵活,主体是五音步却很自然地化入六音步,偶句为主却含有一个三联句。他把奥尔德姆比作维吉尔诗中因跌倒而未赢得比赛的尼苏斯,又比作奥古斯都大帝寄予厚望却不幸早逝的太子马塞勒斯。两种比喻都似乎谦逊地暗示德莱顿自己获得了本该属于奥尔德姆的殊荣。正如他的许多批评著作所显示的,德莱顿也把自己看成弥尔顿的继承人。尽管如此,他对斯图亚特复辟王朝统治下英国的认识,不是基于要超越罗马的共和观点,而是把奥古斯都统治下的罗马看作现代英国的榜样。在这两个不同历史时期,开明君主统治被认为抵消了此前内战造成的分裂。他在纪念查理二世的挽诗《奥古斯都颂歌》中回顾了大帝和国王之间的相似特征,但强调王政复辟的"药膏"作用和斯图亚特王

朝时期鲜明英国特征的自由（“这种自由在别国不能成功，/这种自由只在英国获得昌盛”）。德莱顿在悲剧《一切为了爱情》（All for Love, 1678）的《献词》中写道，我们这个独有的现代王国，需要一种与其庄严使命和在欧洲诸国崇高地位相称的规范诗歌。这种诗歌的典范就是奥古斯都时代诗歌。如果说译著《维吉尔著作集》（1697）因出版时他对斯图亚特王朝的厚望受到詹姆斯二世被迫流亡的沉重打击，已不能表现不稳定的过去与成功的现在之间的对比，散文《献词》仍认为爱国主义要求与之相适应的现代格律，而“真正的英雄诗”“无疑是人之心灵所能完成的最伟大工程”。

尽管德莱顿自己未能创作英雄诗，他一直把探索可与维吉尔的“平凡之中见庄严”相媲美的英诗作为爱国主义追求的目标。他坚持不懈地努力达到拉丁文的严谨规范和清晰；但是，如果说他的主要诗歌典范是古典诗人，他对某些英国作家的评价则表明他也十分重视本国文学传统。他为译文集《古今寓言》所写的《序言》强调乔叟是这种文类的主要代表（虽然他把《坎特伯雷故事集》中的一些作品“译成”“现代规范”英语远不是对乔叟的高度赞美）。同一篇《序言》还申明了诗人之间更广泛的相似性，诗人“既有家庭，也有部族种系”。他认为斯宾塞“暗示乔叟的灵魂附体在自己身上”，而“弥尔顿曾向我承认斯宾塞是他的源泉”。德莱顿的许多批评观点见于他为自己的著作所作序言中。他最完整的批评宣言《论戏剧诗》（Of Dramatic Poesie, An Essay, 1668），写于一六六五年瘟疫期间剧院被迫关闭的时候。论文采用四人闲谈形式，一个人提出观点，另一个人作答；四个人各有一次正式发言，一个为古人辩护，一个支持今人；一个强调法国戏剧优点，另一个（德莱顿的代言人）则喜欢英国戏剧。论文并非真正柏拉图式对话，尽管它提到了许多名字，而且后来

还评价了琼生、弗莱彻和莎士比亚的不同特点。琼生("有史以来学识最渊博、见识最卓越的剧作家")自始至终是戏剧"规范"的试金石,而"自然天成"的莎士比亚("现代甚至包括古代诗人中想象最丰富最全面的一位")被尊为英国的荷马,"或我国戏剧诗人之父"。

《论戏剧诗》四位交谈者中的三位是"以出身和巧智闻名遐迩的人",作为德莱顿代言人的第四位显然在社会知识等方面足与其他三人匹敌。四人都是宫廷成员,论文的《献词》称这个宫廷为"最优秀最可信的判官"。这一时期或许是英国历史上最后一个宫廷可当此恭维的时代;德莱顿也是最后一批寻求并获得宫廷支持和国王推崇的有影响作家之一。一六六八年四月,他的戏剧合作者威廉·戴夫南特爵士去世,德莱顿继而成了桂冠诗人,并在一六七〇年被任命为皇家史官。在其文学生涯中,德莱顿似乎一直把自己看作诗的官方发言人。他早期关于社会内容的诗——包括可笑的习作挽诗《纪念海斯廷斯勋爵》(1649),比较成熟的悼克伦威尔诗(《纪念护国公逝世英雄诗》)和献给查理二世的两首奉称颂诗(1660年的《归来的星辰》和1661年的《致圣明君主》)——证明了他要为时代而言的欲望。《奇异的年代》(Annus Mirabilis, 1667)是关于"历史"事件的及时又生动的描述,诗人以华美的文辞把它献给"大不列颠的都城",既是对伦敦在大火期间遭受苦难的纪念,也是在伦敦对复辟王朝充满怨愤情况下发出的爱国尤其是保王的声明。诗中写道,正是国王的政策在战场上打败了荷兰人,是国王的祈祷使上苍扑灭大火。

从写作《奇异的年代》到一六八一年发表政治讽刺诗《押沙龙与阿奇托菲尔》(Absalom and Achitophel),中间过去十四年。这是德莱顿戏剧创作活跃的十四年,这种经历使他消除了早期诗作中的俗艳倾向,转而关注人物性格和机智对话。作为讽刺

诗人的德莱顿以理性论辩、精湛技巧和诋毁责骂的结合而引人入胜。《押沙龙与阿奇托菲尔》党派色彩明显，目的是支持推进盟友的事业，嘲笑攻击敌人。他在《前言》中告诫读者，“讽刺的真正目的是铲除邪恶”；讽刺作家是“对顽症下烈药”的医生，这种顽症影响国家大局，因此“在狂热混乱的情况下，实行大赦无异于用麻醉剂治高烧”。德莱顿在这里特有所指。他要世人记住而不是饶恕查理二世的私生子蒙默思公爵及其怂恿者沙夫茨伯里伯爵的叛逆行为，他们企图以立法方式剥夺国王的弟弟、信仰天主教的约克公爵的合法继承人地位。这首以押沙龙反叛其父大卫王的《圣经》故事为基础的讽刺诗既有历史意义，也是对那些一本正经，总是到《圣经》找先例或依据的基督徒的嘲弄。德莱顿的叙事很少直接涉及《圣经》，但的确使人把大卫与查理加以比较，而且一开始就很机智地为查理的荒唐性爱生活进行开脱，强调故事背景是“虔诚时代……那时多妻并不是罪孽”。这首诗真正引人之处是对牵强类比的探讨（押沙龙与蒙默思、阿奇托菲尔与沙夫茨伯里、索尔与克伦威尔、埃及法老与法王路易十四、犹太最高法院与英国议会、耶布斯特人——其名字近似耶稣会士——与英国天主教徒）和生动形象的人物，尤其是沙夫茨伯里、白金汉（齐姆里）和伦敦的辉格司法长官贝瑟尔（施梅）。这些出身高贵的坏蛋像在英雄诗中一样庄严出场；那些地位较低的，尤其是拙劣的阴谋制造者泰特斯·欧提斯（考拉）则受到丑化（“神奇的事情人人可做，/不论父亲是国王或管织梭”）。沙夫茨伯里/阿奇托菲尔被描绘成像撒旦一样引诱高尚而易受骗的蒙默思/押沙龙；他利用个人荣誉和解放大众为诱饵，以曲解的《圣经》形象恭维年轻王子负有上帝使命：

> 幸运的王子！在你出生的时候
> 有颗美丽的行星出现在南天球；

你是受难祖国的宠爱和希望；
你是擎天的柱，引路的光。
……
你是人民的祈祷，牧师的主题，
年轻人的向往，老年人的梦呓；
祖国相信你是颗救星，
而且必定能完成使命。

这首诗严格说来没有什么“情节”，其结构是一连串生动的论辩和反驳。诗的结尾是“神一般”的大卫理智地宣布旨意，既包括遗憾的谴责，对王权的维护，也包括对理想平衡政体的重申。结尾被描绘成第二次王政复辟，诗人借鉴巴罗克晚期形象风格，用上帝的赞同和雷电轰鸣来表示国王立场取得胜利。

沙夫茨伯里继续反对查理支持信天主教的约克公爵，从而促成了两首与《押沙龙与阿奇托菲尔》相比黯然失色的讽刺诗。据说国王亲自给德莱顿指定题材，让他作了《奖章》(The Medall: A Satyre Against Sedition, 1682)，直接抨击沙夫茨伯里的性格及其党派(即辉格党，这首诗有意献给该党)的动机。同为一六八二年出版的《押沙龙与阿奇托菲尔：第二部》主要是内厄姆·塔特所作，德莱顿写了约两百行谩骂性诗文，其中对“英勇疯狂”的埃尔卡纳·塞特尔(Elkanah Settle, 陡伊格)和托马斯·沙德韦尔(欧格)的描绘更是尖锐刻毒，入木三分。沙德韦尔(Thomas Shadwell, 1642? —1692)成为德莱顿的讽刺对象部分原因是政治态度分歧，主要原因则是在戏剧创作中越来越不友善的竞争(沙德韦尔 1674 年改编《暴风雨》而成的《神秘岛》获得引人妒忌的巨大成功)。德莱顿对沙德韦尔作品的轻狂和卑劣之深恶痛绝，在他作于七十年代末、但直到一六八二年才发表的讽刺诗《弗莱克诺之子，或，对真正纯粹新教诗人 T.S. 的讽刺》

(Mac Flecknoe, or A Satyr upon the True-Blew-Protestant Poet, T.S.)中达到顶峰。这首诗已不仅仅是批评中伤，而且表现对人世间之愚蠢丑恶的满腔义愤。德莱顿笔下的爱尔兰蹩脚诗人弗莱克诺找到喋喋不休的凯尔特歌手、不可控制(且非爱尔兰裔)的沙德韦尔为继承人。这首诗用否定和矛盾论定沙德韦尔，用滑稽模仿揭露虚假史诗；让愚蠢自现原形，同时展示巧智诙谐之特征。诗一开始的庄严气氛随着弗莱克诺作为荒唐的奥古斯都出场寻找继承人而荡然无存；沙德韦尔这个来自伦敦贫民窟的所谓王子登基时，左手拿的不是宝珠而是"一大杯啤酒"，右手握的不是权杖而是自己的剧本《爱之王国》，象征他的作品缺乏真正文学价值。

德莱顿在八十年代发表的两部哲学宗教诗——《俗人的宗教》(Religio Laici, or A Laymans Faith, 1682)和《牝鹿与豹》(The Hind and the Panther, 1687)——只是为某一宗教权威所作的公开辩护，而不是像十七世纪早期诗人那样深入探讨个人信仰来源。在前一首诗的《序言》中，德莱顿把自己描绘成"自然倾向于怀疑主义哲学"，尽管他在宗教信仰方面遵从"国教"。该诗表现面对自然神论者、不信国教者和天主教徒的攻击，英国国教冷静地培植"共同和平"，把神学诗札和讽刺性揭露结合了起来。诗歌开始把人类理智描绘成照亮黑暗中的心灵的淡淡月光，这一引人注目的形象后来发展成对自然神论者的强烈抨击，他们拒绝承认以《圣经》为基础的基督教义。这首诗同时也试图摧毁天主教对完美全知和清教对个人灵感的信仰，但是它并没有真正回答宗教权威这个关键问题。德莱顿所作最长的一首诗，一六八五年皈依罗马天主教后写的《牝鹿与豹》出色地回答了这个问题。该诗有些冗长，是对他新近建立的宗教安全言过其实的恭维。它用寓言形式为詹姆斯二世在国教占主导的英国

文化中争取天主教信仰自由辩护，并论证天主教之普遍权威主张的正确性。诗的形式是动物寓言，兔子代表教友会信徒，狼代表长老会派，牝鹿代表天主教徒，豹代表国教徒。德莱顿用关于宗教之秘密的平心静气交谈这种荒唐形式，表现牝鹿试图说服豹，同时也强调把基督教上帝等同于自然神是荒唐的。个人信仰与某种公众政治需要又汇合于《不列颠的希望》，这是德莱顿为庆祝詹姆斯二世一六八八年六月喜得王子而作的宣传诗。他欢呼斯图亚特家族终于有了合法的男性继承人，并试图打消“不知感恩的乱民”的抗议声，他们或者怀疑王子不是国王骨血，或者对确定无疑的天主教徒继位忧心忡忡。

詹姆斯喜得贵子并没有得到全国一致欢迎，而是使本来旷日持久的政权危机提前激化，得不到人民支持的政权迅速被推翻，桂冠诗人美好愿望化为泡影。随着德莱顿官场生涯在一六八八年戛然而止，他关于英国诗歌之爱国主义使命的观点只好采取一种新的、较少政治色彩的形式来实现。除了译作和为亨利·珀塞尔极富夸张的“歌剧”《亚瑟王》(1691)写的脚本，德莱顿晚期的两首抒情诗——《圣西西莉亚日之歌，一六八七》和《亚历山大的宴会，又名音乐力量——圣西西莉亚日颂诗》(1697)——在十八世纪产生了重要影响。两诗都属于考利所创的诗节段落都不规则的流行颂诗体。更重要的是两诗后来引起了亨德尔的注意，他正急于显露其作为旅居英格兰的作曲家为英语诗歌谱曲的能力。如果说在《不列颠的希望》中德莱顿话说对了，但他所赞颂的事情很快变错而且成为极大分歧的起因，他的两首圣西西莉亚日《颂诗》则提供了对和谐之潜力进行卓越探索的良机。

复辟时期的女性写作和写作女性

德莱顿的颂诗《纪念非凡的、擅长姊妹艺术诗和画的安妮·基利格鲁夫人》(1686)被约翰逊博士赞为"我国语言产生的最高雅颂诗"。这首诗引人注目不仅因其自身艺术价值,也因为它在主要由男权主义原则、偏见和形象控制的社会里赞颂一位女艺术家。安妮·基利格鲁(Anne Killigrew, 1660—1685)在德莱顿突出地称为"姊妹艺术"的两个方面不声不响地赢得了声誉,尽管天花过早地夺去了她的生命。她是一个联系广泛的保王党牧师的女儿,剧作家托马斯·基利格鲁和威廉·基利格鲁爵士的侄女。把安妮与剧作家亲属和给她作颂诗的著名诗人联系起来,既不是为了贬低她的艺术,也不是要自动地与男作家相比,而是说明她生在一个富有文化氛围的家庭是幸运的,这个家庭利用其社会影响为她提供了条件,促进了她的才华发展成熟。她曾在摩德纳的玛丽(詹姆斯二世续妻)家中做女侍;那是一个高雅的家庭,她在那儿结识了其他有才华有抱负的女性(重要的有温奇尔西伯爵夫人安妮·芬奇,和后来成为马尔巴勒公爵夫人的萨拉·詹宁斯)。虽然基利格鲁作为一个神话和肖像画家的"成就"后来逐渐被淡忘,她的诗作却顺理成章地获得一定声誉。在雄心勃勃的处女作《亚历山大》(发表在她去世以后1686年出版的诗集里)中,她祈求"诗之火"使自己"冰冷的风格"变暖。她的祈求得到了回应,证据就是她后来作的更显成熟老练的《致王后》,献给以谨慎著称的玛丽。诗人强调王后的虔诚和美德,并请求上天给自己"力量,以便用善与美的魅力"向被社会大众怀疑厌恶的王后表达敬意。

基利格鲁的作品本质上带有业余诗作特征,她了解自己周围宫廷上流文化,却没有机会得到训练,充分掌握这种文化的特色。

《听人说我的诗是别人所作有感》在为自己辩护时显然表露了恼人的疑虑;这种感觉只是在想起早期诗人、被崇拜者称为"无比的奥林达"的凯瑟琳·菲利普斯(Katherine Philips, 1631—1664)时才有所缓解。在基利格鲁看来,菲利普斯是被其他诗人和读者大众所接受的女作家典范("她的作品,不仅得到读者赞许,/而且每顶桂冠都向她施礼")。菲利普斯是位伦敦商人之女,受过良好教育,十六岁时嫁给一个威尔士绅士。尽管丈夫在共和时期是议员,她本人似乎一直同情保王党,而且得到亨利·沃恩的敬重,后者一六五一年在《乌斯克之天鹅》中称赞她的作品。一六六四年在没有得到悲伤的作者允许的情况下出版的《无与伦比的 K.P. 夫人诗集》(Poems. By the Incomparable, Mrs K.P.),表现了对女性友情的赞美。在五十年代隐居威尔士时期,菲利普斯吸引了一些志趣相投的女性,并与玛丽·奥布里("罗萨尼亚")和安妮·欧文斯("罗卡西亚",近半数诗是写给她的)等建立了亲密的柏拉图精神爱似的诗友关系。一六五一年四月她在《友谊:致 M. 奥布里夫人》里描述两个心灵"不可分离地合为一体",而且她借用多恩式的爱在危机时刻的排他性,号召"崇高"的爱侣起来"怜悯国王,鄙视征服者,/因为我们拥有神圣结合,/而他们和悲哀的世人却白活"。在欢迎"杰出的 A.O. 夫人"加入她的集体时,菲利普斯把这个集体称为在此后一千年里吸引朝圣者的"神庙"。她在《友谊的秘密,致最亲爱的罗卡西亚》中申明"我们的爱中有宗教",这首诗在一六五五年由亨利劳斯谱了曲。她把罗萨尼亚的"变节"与罗卡西亚的坚定友情相对照,把她们比作以利沙继以利亚成为举起奥林达爱之氅的新朋友①。菲利普斯怀念夭折的爱子赫克托的诗(《墓志铭》和《怀念爱子》都作于 1655 年)痛悼久盼始得却幼

① 以利亚和以利沙先后为以色列先知,故事见《圣经·列王纪下》。

年夭折的儿子。她最著名的“政治诗”内容多涉及王室：她悲悼查理一世被处死，急切盼望二世复位（“（王子）快快回到不列颠岛上/否则臣民都要被迫流放”）；她痛悼一六六二年去世的深孚众望的“冬后”、波西米亚的伊丽莎白（“冬后的美德众所周知，/人虽已去犹如统治现世”）；对约克公爵夫人索诗的要求，她很得体地在赠诗开始写道：“您的高贵庄严使我们望而目眩，/而您的真知灼见又为我们立下规范”。在菲利普斯短暂的生年，她的文学声誉主要来自她用偶句成功翻译了高乃依的悲剧《庞培之死》，一六六三年在都柏林和伦敦演出。她去世时正在翻译高乃依的《贺拉斯》（后来由约翰·德纳姆完成，1668 年演出）。两部翻译作品都发表在她去世后一六六七年出版的《无比的奥林达，凯瑟林·菲利普斯诗集》中。

菲利普斯著作所获得的赞誉在那个女作家处境艰难的时代是很少见的。当时的作诗法强调学习古诗，教育方面强调对拉丁文和希腊文的掌握，而公共教育对女性又几乎是关闭的，因此大多数女性无法掌握被视为诗艺基础的古典知识。尽管十六世纪贵族妇女受过良好教育的杰出一代在新世纪没有多少后人，四十和五十年代变化的社会宗教形势似乎推开了文学大门。虽然如此，就连颇富才华的多萝西·奥斯本（Dorothy Osborne, 1627—1695）也曾在一六五三年写给未婚夫的信中抱怨说，（她正在读的）玛格丽特·卡文迪什的诗作偏离了文学正路，或者用她的话说有些“放纵”：“这个可怜的女人一定是有点发疯了；不然她绝不会荒唐地写书，还用诗写书。”具有显著特征的女性写作的出现，往往被简单地从社会历史方面加以阐述，或者认为起因是中产阶级及其阅读习惯的发展，或者是某些基督教派别影响的结果。清教移民安妮·布雷兹特里特（Anne Bradstreet, 约 1612—1672）显然在一起移民美洲的教友中很受推崇，被他们送

回伦敦后于一六五〇年出版了《美洲最近出现的第十位缪斯》(The Tenth Muse Lately Sprung Up in America)。教友主义也强调女性精神经验和感受的平等价值,鼓励女教友积极表现自己的经历。但是复辟时期许多最著名的女作家,却与新生的商人阶级或已落伍的清教极端主义派别没有多少关系。面对种种不利条件,女性找到了自己的声音,并使其得到尊重,但这并不是以对抗任何"传统"压制来实现的。社会联系极广的玛格丽特·卡文迪什就曾对女性专注装束而不追求学术表示过鄙视:"我们女人喜爱打扮……把头发卷成各种花样却不去翻翻书本;我们打扮好了喜欢在世人眼前展示,而学者满腹经纶地向世人传播他们的学问……"不管她们是否受过基础教育,大多数上等阶层女性,都得像她们的中产阶级姐妹一样熟练有效地管理有时是很繁忙的家务,而不是成为失败的女作家。但是虔诚信仰从来不是男性的专利,构成十七世纪文学重要特征的那些复杂微妙的宗教关系,自然也影响了女性精神生活的表现。内战时期的混乱和随后的共和,似乎也为女性声音的广泛接受准备了条件,尽管这些声音并不都是虔诚恭敬的。要表现自我的冲动,在保王党国教信徒中同在不信国教的共和派中一样强烈,其表现内容既可能天真无邪,也可能离经叛道。

对于某些二十世纪女权主义者来说,她们的先驱玛丽·阿斯特尔(Mary Astell, 1666—1731)的著作是矛盾模糊的。阿斯特尔最著名的作品《发展女性真正重要利益的严肃建议》(A Serious Proposal to the Ladies for the Advancement of their True and Great Interest, 1694)主张未婚的上等和中产阶级女性用嫁资建立女子学苑,一方面作为教育机构,另一方面作为老妇和"被追逐的富裕女子"的避难所。《严肃建议》的第二部(1697)认为,通常被视为纯属男性的抽象思维对女性智力发展也很重要;《关于

婚姻的思索》(1700)则警告女子,结婚可能意味着屈从于暴君丈夫。但是,阿斯特尔的大量著作并非局限于妇女问题。她的诗主要表现了宗教愿望。《雄心》最初于一六八四年发表在她献给恩主桑克罗福特大主教的一部诗集中,强调女性的精神权利,鄙视世俗抱负;期盼离开现世后的欢乐,也指出后人同上帝一样重要。一六八八年一月,她"模仿考利先生《箴言》诗"作了一系列短小冥想诗,把现世的局限与天堂的自由加以对比。她直言上帝的召唤,又谦逊地承认性别对她完成使命的限制:

我怎么能成为保罗或彼得?
　从而对异教徒和不信神者
　传播那令人欢喜的消息,
不遗余力地使他们皈依:
　但性别使我不能这么做,
玛丽的特权也不属于我,
可我分明听到救主的召唤,
而服从召唤才能幸福美满。

阿斯特尔似乎没怎么想到考利,而是更受到困惑的传教士、女性生活的革新者圣特里萨的影响。但她决不是教皇信徒;她在诸如《中庸之真谛》和《对付不信国教的人及其保护者的好办法》(均为1704年作)等保守论文中对英国国教坚定不移的支持,表明她要努力成为当时知识界辩论的有力参加者。

阿弗拉·贝恩(Aphra Behn, 1640—1689)长期享有英国第一位职业女作家的声誉。她成为职业作家并非自愿选择,而是生活所迫。与同时代但才华稍逊的德拉利维尔·曼利(Delariviere Manley, 1663—1724)一样,贝恩的小说是为了家庭消遣,喜剧是为了在剧院赚钱。如果说人们曾一度把品格高尚的"奥

林达"菲利普斯的声誉、风格和作品与狂妄自大的"明星"贝恩相对比，这种对比并不是双方有意为之。社会出身不明的贝恩似乎没有受过多少正规教育，但她六十年代早期作为殖民者在苏里南的经历，几乎可以肯定使她对堕落的现实生活的了解，远胜于进修任何关于古典修辞或罗马史的课程。她对法语的熟练掌握却不容置疑，有她一六八八年翻译的丰特奈尔的《神谕的历史》和《新世界之发现》，及同年出版的传奇小说《卡斯特鲁的阿格尼斯》为证。作为诗人，贝恩以忠实记录各种重要宫廷事件而闻名；作为剧作家，她在伦敦剧院获得成功。第一部剧作《逼婚》(The Forc'd Marriage)一六七〇年九月在约克公爵剧院上演；此后还有十七部剧作上演出版，大多为喜剧。她的喜剧主要关于爱情纠葛，对性表现比较大胆，注重人物间的诙谐取笑，很少严肃主题或深刻思想。《假情妇》(The Feign'd Curtezans, 1679，献给查理二世的情妇奈尔·葛汶)围绕两个当地妓女和两个英国绅士在罗马的情爱交易展开，这种关系又因原已定婚的受难恋人和兄弟的出现，以及乔格纳尔·布封爵士和他的清教导师提克尔泰斯特的愚昧而趣味大增。贝恩对清教及其政治盟友的敌意，在喧闹的喜剧《圆头党人》(The Roundheads, 1681/2)中表现得最充分。剧中两个保王党人(无爱和自由人)向著名清教政客的夫人求爱，拉皮条与政治投机之间的关系有时表现得很生动。贝恩最成功的剧作是《漂泊者》第一部(The Rover, 1677)，该剧以托马斯·基利格鲁的《托马索，或，流浪者》为基础，但充满了自我表现。剧中最主要的男角贝尔维尔和威尔莫尔，是贝恩在苏里南期间熟悉的流浪保王党人形象，她对这类人物似有一种将信将疑的迷恋；两人都是英国内战的难民，把与女人调情作为抗议清教循规蹈矩的保王党行为。风度翩翩的威尔莫尔依照时尚，用对抗女方父亲意愿的方式赢得了心上人，在这一

过程中，他中断了与“名妓”安奇里卡·比安卡（她的名字首字母与作者相同）的关系。剧终时安奇里卡面对无情无义的恋人，试图强调她看破一切之后的痛苦；她曾痴情地希望使恋人的灵魂“脱俗”，甚至把他变成“只剩灵魂……柔情忠诚的灵魂”，但是最终发现自己得到的“不过是狗一样的淫荡……所以我倒下了，/像长期崇拜的偶像最终/发现是虚假、是欺骗、是泡沫”。

安奇里卡把自己看作是变化无常的男人幻想的奴隶，这强化了贝恩不断暗示的当代女性选择范围有限的主题。性爱的随意给男人提供了取乐自由，这种自由却往往以女性受奴役为条件。尽管在剧作中贝恩一般回避直接对这种奴役表示抗议，她最著名的小说《奥罗诺考，或，王奴》（Oroonoko, or the History of the Royal Slave, 1688）则是对人的奴役、堕落和遭难的另一种表现形式，即对离英国现实比较遥远的殖民问题的早期抨击。从一定意义上来说，《奥罗诺考》是对一个非洲王子被强行卖到美洲为奴经历不成熟又具传奇色彩的描述；从另一种意义上来说，它是坚持人的尊严和爱的力量的尝试。在遭绑架之前，王子被描绘成一个能够“很好地治理国家”的人，“就像世间最好的学校和最严格的宫廷培养的王子一样”。对“美丽坚贞的伊姆文达”的爱使他反抗，并默默承受反抗带来的可怕后果，表明他对道德的理解，这种理解超越他的压迫者道德观。作为一个曾为殖民者和艺妓的作家，贝恩显示出她对压迫的意义有独到见解。

复辟戏剧

当公共剧院在被官方禁止十八年后于一六六〇年重新开张的时候，需要重建既继承过去特点又反映现代审美时尚的传统。两位与宫廷和过去戏剧传统联系广泛的经纪人完成了伦敦剧院

的复兴。威廉·戴夫南特爵士(Sir William Davenant, 1606—1668)据传是莎士比亚的教子,甚至按更耸人听闻的说法是莎翁的私生子,在查理一世时代就确立了作为剧作家和假面剧脚本作家的声誉。一六五六年他曾避开政府对戏剧演出的禁令,推出歌剧——"模仿古人的娱乐活动"——《围攻罗得岛》(The Siege of Rhodes)。这是第一部英国歌剧,由亨利·劳斯作曲(曲已失传),据称"在布景中使用了透视艺术,故事是在宣叙调伴奏下演唱的"。托马斯·基利格鲁(Thomas Killigrew, 1612—1683)同戴夫南特一起获得王室颁发的伦敦剧院特许经营权,他曾在剧院被迫关闭之前的一六四二年创作、并可能公演过淫秽的反传奇喜剧《牧师的婚礼》。但是,更大胆的戴夫南特的创新占了主导地位。前奏曲、启幕曲、幕间器乐曲和对话伴奏曲等在九十年代早期的出现,导致产生了珀塞尔的一些最有趣作品,但是这类幕间曲的使用本身就表明复辟时期戏剧演出中的根本变化。戴夫南特在林肯院广场和多塞特花园的剧院,基利格鲁在德鲁里巷的剧院都设计精良,建筑合理并有房顶。舞台前部拱顶两侧有平台,窗户雕画精美,舞台后部有幕布,这一切为表现复杂空间和场景变化提供了便利条件。最重要的是,由于培养男童演女角传统的中断和欧陆戏剧表演的影响,女演员首次出现在舞台上。

国王查理二世和他的弟弟约克公爵詹姆斯的积极支持,决定了王室成员观看宫廷外面剧院的演出,同时那些能付得起一至四先令昂贵票价的人士也可光顾。一六六〇年十一月,基利格鲁的剧团在第一个剧场(由网球场改建而成)公演莎士比亚的《亨利四世》第一部,可谓选择了主题正确的"经典"之作。莎士比亚、琼生和弗莱彻的剧作历久不衰,虽然有时也被重新"打扮"一番。《亨利四世》系列、《哈姆雷特》、《奥瑟罗》和《尤利乌斯·凯

撒》没有经过大的改动，且吸引了像托马斯·贝特顿(Thomas Betterton, 1635—1710)这样的著名演员。戴夫南特亲授贝特顿扮演哈姆雷特一角，并声称他曾见过由莎士比亚指导的第一位哈姆雷特扮演者。戴夫南特也是按新的审美情趣改编经典的能手。《治情人之法》(1661)出色地把《一报还一报》和《无事生非》结合了起来，而他改编的《麦克白》和《暴风雨》(后者与德莱顿合作完成)加进了音乐和舞蹈场面，并使情节整齐对称。除了两剧中跳芭蕾舞的女巫和米兰达及凯列班的兄弟姐妹，复辟时期对莎剧最著名、影响最深远的改编是内厄姆·塔特(Nahum Tate, 1652—1715)的《李尔王史》(1681)。塔特声称他发现原作是"一堆未经磨光整理的珍珠"；于是他删除了丑角，增加了埃德伽和考狄利娅的爱情，把结局改为李尔、考狄利娅和葛罗斯特均健在的大团圆。同考利·西伯对《理查三世》所作的简化改编一样，塔特的《李尔王史》取代了莎士比亚原作，直到十九世纪中期才得到改变。

复辟时期悲剧多以政治为主题是很自然的，这也继承了莎剧传统，或者说以古罗马为背景的莎剧传统。德莱顿的《一切为了爱情：或，失去世界不足惜》(All for Love: or The World Well Lost, 1677[①])申明模仿"神圣莎翁"的风格，但把安东尼和克莉奥佩特拉的故事重新安排；托马斯·奥特维(Thomas Otway, 1652—1685)的《盖厄斯·马略覆灭史》(The History and Fall of Caius Marius, 1680)把《罗密欧与朱丽叶》中的一些内容移植到共和制罗马。德莱顿在《一切为了爱情》中所用庄重的无韵体及其按照新古典主义要求对莎士比亚原剧的整理规范，对现代读者(和偶尔的观众)具有的吸引力，似乎远胜于他早期所作雄心

① 第384页提及该剧为1678年问世，此处又说是1677年，应系原作者笔误。

勃勃的英雄悲剧，如《暴烈的爱，或，皇家牺牲者》(Tyrannick Love, or, the Royal Martyr, 1669)，《格拉纳达的征服》(The Conquest of Granada, 1670)和《奥伦－蔡比》(Aureng-Zebe, 1675)等等。德莱顿之热衷于描绘英雄在古代或异域面临困惑，在某种程度上与奥特维相似。像他更优秀的悲剧《西班牙王子唐卡洛斯》(Don Carlos, Prince of Spain, 1676)，《孤儿，或，不幸的婚姻》(The Orphan, or, The Unhappy Marriage, 1680)和《威尼斯保住了，或，阴谋败露》(Venice Preserv'd, or A Plot Discovered, 1682)一样，奥特维的《盖厄斯·马略》最初只是为了给擅长悲剧表演的托马斯·贝特顿创造机会。这些剧作都富于夸张，长篇大论，表现人物受难，感情纠葛和充满感伤情调的勾结和私通。但是，《威尼斯保住了》所描写的受到不同忠诚困扰的贾菲尔的高贵性格则很生动，该剧对英国当时面临的阴谋和反阴谋的隐喻又使它具有一定特色，从而能不时被搬出上演。

在六十、七十和八十年代为悲剧作家提供了可改编原本的莎士比亚，对喜剧作家的影响却逊色多了。如果说许多复辟悲剧写的是外国政治，这一时期的喜剧则关注国内风情。对这个在文学史上以拒绝严肃道德为特征——至少在贵族圈内如此——的时代，莎士比亚喜剧中较沉重并引人思索的一面以及琼生喜剧的诚实道德只能提供某种暗示，而不是可遵循的模式。复辟喜剧同古代色情剧一样，把当代悲剧的英雄主义颠倒过来，显其本质。白金汉公爵第二乔治·维利尔斯(George Villiers, second Duke of Buckingham, 1628—1687)的《彩排》(The Rehearsal)，巧妙地用一系列戏仿嘲笑英雄体的极端特征。《彩排》最初于一六七一年十二月上演，在整个十八世纪被不断改编仿效。该剧讽刺戏剧、剧作家以及演职人员，但其对观众的吸引力一定与它对所攻击戏剧形式的某种隐含的敬重有关。乔治·埃

思里奇爵士(Sir George Etherege, 1634? —1691)和威廉·威彻利(William Wycherley, 1641—1715)的剧作,更鲜明地体现了查理二世时代流行的复杂又重对比的风情喜剧特征。两人都擅长这样一类喜剧,它强调舞台的艺术特性,以便像镜子一样反映并评说产生这一特性的所谓“文明”社会的面貌。当代悲剧往往虚张声势达到一种华丽的荒唐气氛,而喜剧毫无修饰,专求“逼真”。埃思里奇的《滑稽复仇,或,桶里的爱》(The Comical Revenge:or Love in a Tub)一六六四年三月在公爵剧院公演,据说为“剧团赢得了超过以往任何喜剧的声誉和收益”。像十七世纪早期剧作一样,该剧有双重情节:其一涉及两位上等人的爱情争执,为偶句体;其二具有闹剧性质,写的是弗雷德里克·弗罗里克爵士和他的法国男仆杜福伊的古怪行为,为散文体,但弗雷德里克爵士的绅士风度使闹剧气氛有所控制。《心有余而力不足》(She wou'd if she cou'd, 1668)正如剧名所示,比前一部剧作更能代表将会成为当代喜剧主流的性爱冲突主题。考克伍德夫人从乡下来到城里,尽管表面一本正经,实际上却在发疯般寻人卖俏。考特奥尔(Courtall)和福利曼(Freeman)像他们的名字所暗示的,是伦敦城里的浪子,他们最后如愿以偿,得到了奥利弗·考克伍德爵士家的年轻女眷阿里安娜和盖蒂。该剧向观众展示了两种虚伪和双重标准;虚伪邪恶的考克伍德夫妇被揭露了,浪子们却用另一种欺骗赢得了机智、温顺和——最后一点最重要——年轻的女子。剧情暗示卖俏的老妇自来可笑,而好家庭的年轻女子是那些敢下手男子的理想猎物。埃思里奇最优秀的剧作《合时之人:或,福普凌·弗拉特爵士》(The Man of Mode: or, Sir Fopling Flutter, 1676)把这种对调情时尚的赞赏推到极致。多瑞曼特和麦德礼集中体现了欢乐、机智和“心地善良”,对女性具有不可抵挡的吸引力(至少他们自己是这样看的);作为对立

面，埃思里奇塑造了满身法国味的愚人福普凌·弗拉特爵士，“一个……集各种蠢行于一体的人”。前者的成功是后者的失败，前者像琢磨的金刚石（尽管是假的）一样闪耀，而后者却只能像锡片一样略有光泽。剧本的感人力量恰恰来自多瑞曼特之魅力的强烈和节制。他疑心重重，善于摆布引人堕落，但他又能够拜倒在哈里特·伍德维尔脚下，因为她可以巧妙地避开他的巧智和摆布。《合时之人》仍然是一部使人困惑的剧作，其目的是为荒唐世界寻乐，叫道德世界迷惘。

威彻利的朋友德莱顿认为《光明磊落者》（The Plain Dealer, 1676）“是英国戏剧史上最大胆、最全面、最有益的讽刺剧，惠及所有诚实正直的人”。虽然德莱顿赞美他为讽刺作家，威彻利却通常不是诚实的道德家。他对荒唐的道德观感到可笑而不是致力于批评，因而更可能使人困窘而不是感到不安。他既乐于故做姿态，也承认这样做的危险。最早的两部喜剧《森林之恋，或圣詹姆斯公园》（Love in a Wood, or, St James's Park, 1651）和《绅士舞蹈教师》（The Gentleman Dancing Master, 1672）表现的混乱和冗长，与《乡下女人》（The Country Wife, 1675）具有的对结构和场景的出色把握形成鲜明对比。尽管该剧的主要角色，醉心性爱的霍纳难为情节中心，他的确决定着讽刺基调。如果说诚实的哈考特和任性的阿丽西亚之爱最后圆满结局，一些愚人、伪君子和笨伯受到无情嘲笑，霍纳本人的荒淫纵欲（这是在他假装因性病手术而丧失性功能的情况下实现的）却逃避了任何惩罚。其他角色不断宣称她们的“宝贵贞德”，而霍纳本人（他的名字 Hornor 与贞德 Honour 同音）却既戳穿了这种伪装，又把作伪者揭露无遗。一六七六年发表的《光明磊落者》部分改编自莫里哀的《愤世嫉俗》，更严厉又更富传奇味。剧中模糊恨世的主角曼利“善良诚实，但脾气暴躁”，他满怀爱国热情取得了船长

一职，完全出于“荣誉感，而不是为了私利”。他是“光明磊落者”，在《序幕》中就申明他的使命是使人困惑：“我，只是演与你们不同的角色，/但你们会说，那也是傻瓜的角色：/像你一样的诚实人，从不默认/错误，而是——与你不同——直抒胸襟”。“光明”和“磊落”两个词含义复杂，但是威彻利没有让曼利像泰门一样断然拒绝寄生虫般现世的欺骗虚伪，变成厌世人，而是慷慨地把他送到作为诚实纯洁抽象化身的菲德丽亚怀里。虽然爱情不能战胜一切，和解则可以做到，原因可能是威彻利想象不出任何可行或可接受的出路。

随着查理二世一六八五年去世，詹姆斯二世一六八八年逃往法国，王室对剧院的直接支持减弱了（尽管詹姆斯的女儿和继承人玛丽二世喜爱戏剧并颇有鉴赏力）。一代剧作家随着曾培育了他们的政权而消失了，悲剧和喜剧都陷入既定传统俗套。在悲喜剧《唐塞巴斯坦》（Don Sebastian, 1689年公演，1691年出版）《序言》中，德莱顿悲叹道：“喜剧的幽默似已耗尽，爱与荣誉（被错当成悲剧主题）也已用光，剧院已无力维持，观众已把剧院抛弃。”因此，他觉得作为剧作家是“在废井中采矿”。同一个德莱顿到一六九四年却发现一个新的天才出现了，在《致康格里夫》中，他把新剧作家视为埃特里奇的“求爱谋婚”和威彻利的“讽刺、巧智和力量”的继承人。威廉·康格里夫（William Congreve, 1670—1729）一六九一年以处女作《老光棍》（The Old Bachelor）一举成名，紧接着创作了《两面派》（The Double-Dealer, 1693）和《以爱还爱》（Love for Love, 1695）。康格里夫的艺术得益于本能和经验相结合。他的每一部早期剧作在技巧上都有提高，都融合了前人经验。如果说他的西班牙悲剧《悼亡的新娘》（The Mourning Bride, 1697）对后来的读者显得有点奇怪，它在当时却大受欢迎，开篇第一句“音乐有平息恼怒的魔力”，和著名

的诗句"天堂里没有像爱变成恨那样的愤怒,/地狱也不见像被蔑视的女人那样的狂暴",表现的亲近气氛就是明证。相比较而言,他最后一部也是最优秀的喜剧《如此世道》(The Way of the World, 1700)却没有征服观众。康格里夫在《献词》中写道,这部喜剧不是为"迎合现在已成主流的观众情趣所作"。对于一些后世评论家,《如此世道》是"复辟"时期最后也是最伟大的剧作,是四十年戏剧实验的高峰,因为它出色地把巧智与感情、社会讽刺和婚姻关系结合起来,而且这种结合的基础是真情实感,不是逢场作戏。该剧的感染力既来自人物之间复杂的家庭社会关系,也由于公开表白和私下欲望之间的冲突。行为限定的重要性在米拉贝尔和米莱曼特的关系中表现尤为突出。在第四幕著名的"讲条件"一场,两人各自给对方定下条件:虽然米莱曼特承认要"强烈地"爱,她寻求一种在外人看来似乎冷漠的关系("我们要像结婚经年的人一样视同路人,像没有结婚的男女那样相敬如宾");而米拉贝尔要求她躲开庸妇取乐的琐事。两人都决心避开当代喜剧反复表现的婚姻生活"如此世道",这种"世道"在最后被归结为"互相欺骗","以牙还牙"。

康格里夫的两位才华逊色的同代剧作家更能反衬《如此世道》的光彩。约翰·范布勒爵士(Sir John Vanbrugh, 1664—1726)现在作为一个富于创新的建筑师声誉远高于剧作家。他建的楼宇漂亮且布局合理,奇异又不失庄重;他的剧作则不过漂亮奇异而已。范布勒约写了十一个剧本,大多数是与人合作或改编自西班牙和法国作品。只有《堕落,或,贞德遇险》(The Relapse;or Virtue in Danger, 1696)和《夫人发怒》(The Provok'd Wife, 1697)两部完全是他的作品。另一部剧作《伦敦之行》(A Journey to London)由考利·西伯完成,在范布勒死后于一七二八年以《丈夫发怒》(The Provok'd Husband)为题出版。《堕落》

有点像是对西伯更加乏味的喜剧《爱的最后转变》的反应和续篇。该剧在德鲁里巷首次公演时西伯扮福平顿勋爵，这是范布勒最巧妙最无情刻画的角色。《夫人发怒》表现的不和谐婚姻场面，因该剧充满的轻松通俗对话而得到冲淡。爱尔兰剧作家兼演员乔治·法夸尔(George Farquhar, 1677? —1707)的剧作特点，是把背景从前人关注的伦敦挪到外地。《忠实夫妻，或，共度银婚》(The Constant Couple, or a Trip to the Jubilee, 1699)当时曾引起轰动，但与其续集《哈利·威尔戴尔》(Harry Wildair, 1701)一样，同长期流行的《征兵官》(The Recruiting Officer, 1706)和《花花公子的策略》(The Beaux' Stratagem, 1707)比起来显得轻浮，虽然在性描写方面较直率。由于英军一七〇四年在布莱尼姆的胜利人们仍记忆犹新，针对路易十四统治下法国的军事行动仍在继续，《征兵官》获得巨大成功。尽管情节简单，冲突不强，这部剧作仍生动反映了士兵生涯的艰辛，机智诙谐的上士凯特成为英国戏剧中最突出的喜剧形象之一。《花花公子的策略》同样表现了玩世不恭、现实主义和浪漫传奇的融合。剧中两位主要男角艾姆威尔和阿切尔都是“破落户家公子”，他们的目的是寻找财产而不是调情淫乱，最后获得成功得益于自然品德的表现。在剧情的关键时刻，艾姆威尔被迫承认本性“使他无法做个坏蛋”，因为他已被多林达的“美貌才智”所征服，成了痴心恋人。这种表白在十七世纪七十年代喜剧中会被当成玩世的把戏，到了一七〇七年观众则完全有理由相信这是肺腑之言。

到十七世纪九十年代，维多利亚时代史学家麦考莱所谓复辟喜剧的“冷峻”已被仁爱的阳光所融化。“复辟”喜剧这种形式的产生，旨在为无所事事的上流社会提供消遣，反映他们的行为和道德(或道德缺陷)。这种形式的流行发展既由于反映的准确，也由于上流社会和戏剧本身精雕细刻的造作特性。德莱顿

所说谈话的“优雅”是查理二世和宫廷影响的结果，他也指舞台上的新“自然主义”。他认为，国王把“英国人从他们习惯的拘谨中唤醒了木然呆滞的精神”，并松动了“谈话的刻板形式，使他们在谈话中能自由交流”。这个时代的“巧智”当然在“冷峻”方面是学宫廷的榜样。它一方面是对所谓道德严肃虔诚的反抗，也反映了新兴的对清晰和理性的尊重。十七世纪的世界曾有过天翻地覆；王冠和僧帽曾被除掉，后来又在对一切权威都玩世不恭的世界被恢复。许多四十年代革命性的信仰，到了八十年代成为反动。但是复辟时期的戏剧却是革命时代文学不可分割的一部分。与大多数讽刺诗不同，十七世纪最后四十年的喜剧保留了一种直感，一种破坏性，一种激发观众偏见的能力。如果说这些剧作本身没有多少革命性，它们却是对革命的反应，是对十七世纪试验性价值颠倒的反应。喜剧并没有提供什么新定义，却不断地困扰嘲笑观众，使他们努力探索新的定义。

（韩加明 译）

第五章

十八世纪文学：一六九〇年至一七八〇年

一七三一年，亚历山大·蒲伯为建在威斯敏斯特大教堂的伊萨克·牛顿爵士(Sir Isaac Newton)纪念碑题写碑文，简洁地赞颂了这位当代最伟大的科学发明家的非凡才智。一段拉丁铭文证明了牛顿的不朽，这是时间、自然和天意三方面决定的；两行偶句英诗——其表现出的崇高自信引起后世不尽情思——断言，牛顿提出的系统化观点得益于神灵："自然与法则，黑夜里匿藏；/主唤'牛顿出！'寰宇即生光。"蒲伯的碑文不仅是他自己对伟人的赞美，而且是在国家教堂表达的自豪文明时代感激之情的声明。被约瑟夫·艾迪生称为"旷世奇才"的牛顿，给他在十八世纪的继承者提供了一个精心推证的理论框架，为许多新理论的产生奠定了基础。牛顿一六八七年出版的《物理原理》和一七〇四年出版的《光学》，表明自然界的确存在可由物理和数学证明的规律，而且宇宙表现了惊人的对称和机械般确定性。他指出，这一宇宙不可能"只靠自然规律而从混沌中"产生；"行星系的奇妙一致"只能是精明而仁爱的造物主所为。十八世纪许多牛顿思想宣传者认为，依据对自然规律的正确认识，我们可以把大与小、天体与地球、神灵与人智联系起来。经过阐释，牛顿的天体表明创世中有秩序和规律，甚至有规划。伦敦皇家学会的宣传工作和欧洲范围内出现的在天文学、数学、力学、物理学和

光学等方面的发展，使自然哲学摆脱了因循守旧的污点。宗教神秘可被理性思维净化甚至取代；一百五十年前由哥白尼开始的科学思想革命，终于以启蒙运动作为胜利标志。

从牛顿物理学推导出的普遍规律、整齐秩序理想影响深广，与当代哲学家理性思维得出的观点联系起来尤其如此。约翰·洛克(John Locke, 1632—1704)和他早年的学生沙夫茨伯里伯爵第三安东尼·阿什利·库珀(Anthony Ashley Cooper, third Earl of Shaftesbury, 1671—1713)，为易于接受的政治、宗教和美学理论以及关于社会幸福的观点提供了哲学基础。洛克的认识论和基于知识来源于外界感觉和内心思维而对天生观念的否定，对许多十八世纪作家倾向于描写可见世界而不是解释心理活动起了决定作用。洛克认为，心灵在生命之初是空白，"一张白纸，没有任何形象，任何观念"。至于心灵怎样得到"理念和知识材料"，他的答案很简单，"来自经验"。在《人类理智论》(Essay Concerning Human Understanding, 1690)中，他曾把心灵形象地比作暗室；而在另一处则用了宏大宫殿作比喻，指出观念就像经过一连串殿堂最后来到君王跟前的访客，感觉和神经如同"向导，把观念从外界引到大脑，心灵的王宫"。《人类理智论》第三卷对语言的探讨指出，词不是物体的符号，而是观念的符号，语言是社会的产物，由社会成员认同什么词代表什么观念。普遍使用和大众认同为规范一般交流中词语的使用提供了可接受的权威(尽管从哲学思辨来看尚欠精确)。洛克影响深远的政权理论与社会认同相关。《两论政府》(Two Treatises of Government, 可能写于 1682 年，但是发表于"光荣革命"成功的 1689/1690 年)强调，文明社会成员由合理的个人利益和保障个人自由及保护个人财产权利的双重需要连在一起。政府作为公民认可的托管者而存在；如果这种托管权被滥用，或出现专权，公民——法

律的真正制定者——有权收回他们赋予掌权者的信任和权威。《两论政府》表明洛克是十七世纪宪政争论的直接继承人。作为包括君主、贵族和民主的"混合政体"的理性倡导人,他在一定程度上也是十八世纪英国妥协政治的精神支柱。

洛克对体现在法制中的公民权利和法律作为认同之产物的信仰,部分地反映在沙夫茨伯里更简易的哲学思辨中。两位哲学家都支持宗教信仰自由,并在实际上提倡一种理性宗教,其基础是常理、正确行为以及通过上帝的创造物而不是《启示录》来了解上帝。沙夫茨伯里认为,对宇宙静观是"建立对神的正确信仰的唯一途径",这种"正确信仰"在理想秩序中不仅可以抵制不信教的无神混乱,而且可以抵制正统基督教所谓充满罪恶堕落的世界。沙夫茨伯里在《道德家:哲学狂想》(The Moralists: A Philosophical Rhapsody, 1709)对话中写道:"自然的所有奇迹都激发完善我们对造物主的观念。正是在自然中上帝让我们看到他,并能在合于我们弱点的情况下与他对话;在我们所见的上帝最伟大的创造物——大千世界——冥想上帝的伟大是多么荣幸啊!"《人、举止、观点和时代之特征》(Characteristicks of Men, Manners, Opinions, and Times, 1711, 1714 年出修订本)是包括《道德家》的著作集,坚持神创自然的完美和根据可观察的规律探索造物各方面的联系,而且鲜明地主张创世中的人本质为善。具有善良社会本性的人类,在大千世界和个人精神之间的和谐均衡中找到了自己的真正归宿。限制强权厌世等不合理激情的社会道德,源于"对世界秩序本身"的理性观察。沙夫茨伯里关于人类善良天性的乐观主义观点也遇到了有力挑战。出生于荷兰的伯纳德·德·曼德维尔(Bernard de Mandeville, 1670—1733),在一七二三年《蜂之寓言:或,私恶公德》(The Fable of the Bees: or Private Vices, Public Benefits)第二版增加的《社会本

质探索》中，直接了当地批评《特征》"所推崇的中间道路、平庸德行只能造就白痴"。他认为沙夫茨伯里的观点是对"人类的高度赞美……遗憾的是事实并非如此"；这样的道德体系"同追野鸭一样徒劳无益"。曼德维尔认为对人类社会更恰当的比喻，是他在引起争议但流传很广的《寓言》中提出的蜂巢，社会发展得益于其成员积极谋求个人利益。这种积极谋求及其相伴而生的奢侈应被视为公德而不是私恶，因为自私和傲慢是商业发展、从而也是社会进步的基础。

洛克关于合格公民应"心胸豁达、理智清醒"的观念，沙夫茨伯里关于"哲学思辨就是把教养推进一步"的观点以及曼德维尔《寓言》的通俗直接，可以向我们展示当时人们对理性思辨、心平气和、人间常理的尊崇，对迷信、忧郁和"狂热"(enthusiasm)的排斥。这些道德社会理想也反映在当代文化的广阔领域，尤其是音乐和建筑方面。十八世纪音乐以平衡和谐闻名，体现于奏鸣曲形式和完整结构所象征的圆满结局。这种特点造成了一种作曲家和听众都接受的规范，远非一套机械的尺度。与其它艺术一样，对音乐的"修养"指的是相似的教育和期待，而不是强调迎合艺术家的怪癖。在英国建筑方面，从古代范例和罗马理论家维特鲁乌斯著作中得到的原则，自从伊尼格·琼斯时代以来一直主导着宫廷建筑风格。但是，随着模仿十六世纪威尼斯建筑师帕拉迪奥的严肃风格在二十年代逐渐占了上风，具有广泛影响力的贵族和他们聘用的设计师发现了一种共同的美学语言，它既可以表现政治经济权力，也可以提供享受这种权力的安逸舒适。这种逐渐形成的辉格风格和辉格政权统治之间的联系，可能最清楚地体现在年迈的托利党人克里斯托弗·雷恩爵士一七一八年被免去长期担任的总检查官一职。雷恩的去职有效地结束了英国建筑对欧陆流行的巴罗克风格的趋从追随。英国化的

帕拉迪奥风格强调美感、平衡和对古典匀称的严格效仿，与巴罗克风格的浮华雕琢、标新立异迥然不同，从而形成了本世纪中期的民族风格。英国帕拉迪奥风格表现的对称和秩序，加上它对现代威尼斯和古代罗马的呼应，正与取代了王政独裁、具有自由色彩的寡头政权相得益彰。而巴洛克风格则一方面表现了前一时代精神上的混乱，另一方面又暗示了大陆对英国在宗教和政治两方面颇为可疑的蚕食。同在政治和文学等方面一样，英国在建筑方面也为摆脱了欧陆常规而自豪，特别是摆脱那种受到路易十四的法国富有集权色彩的文化和宗教政治影响的常规。

英国人对路易十四政策的厌恶，不仅基于在军事和外交上反对法国人建立欧洲霸权的图谋和法王对胡格诺教派的迫害，而且基于一种新的政权理论。到了十七世纪八十年代，人们已经看清王政复辟没能解决多少英格兰和苏格兰政治生活中的问题。一六八五年二月继兄王位的詹姆斯二世，由于其傲慢的宗教信仰，未能有效地行使王权，使原本支持王室的人改变了立场。人们把詹姆斯给予非国教徒信仰自由的努力视为对国教的蔑视，他在国家和地方权力机构提拔狂热天主教徒则是对国家政权的破坏。一六八八年六月王子的出生，促使四位辉格党和三位托利党贵族邀请荷兰王子威廉取代其岳父，以把英格兰从王权压迫下解放出来。十一月五日，威廉率一支荷兰军队在托贝登陆，传说其舰队受到上帝派遣新教劲风之助。由于在前往伦敦途中得到民众的广泛支持，威廉进兵神速。詹姆斯既没有集中军队，也没能控制局面。后来，萨里斯伯里主教吉尔伯特·伯内特(Gilbert Burnet, Bishop of Salisbury, 1643—1715)在融自传和奇闻于一体的《我这个时代的历史》(The History of My Own Times)中写道，这是“有史以来最不可思议的巨变……拥有强大陆军和海军，还有大量财富和强大盟友的一代英王竟垮

于一旦"。詹姆斯十二月十一日凌晨一时逃离英国，史称逊位。一六八九年二月十三日开始，威廉和他的夫人、詹姆斯王信仰国教的女儿玛丽共享英格兰王位。这场"革命"没有流血，故得"光荣"称号。这一时期产生的君主立宪政体和当月通过的《权利法案》，直到一八二九年都没有多大变化。只为把詹姆斯二世父子排除在王位之外，以确保新教继承的权宜之计，后来被一代代辉格史家阐释为英国宪政史的转折点。

这场革命及其产生的立法，目的是保证法制和议会在英格兰(政治中)的最高地位。一六八九年，北部王国苏格兰议会也决定威廉和玛丽伉俪为王，并通过了《权利宣言》。但是，一七〇一年英格兰议会决定由汉诺威家族继承王位时，苏格兰显然并不愿自动追随。由斯图亚特王朝而联合起来的两个王国，仍保留各自的法律、宗教和议会系统，并且互相敌视。从一七〇五年起，只是由于外交努力和两国贵族代表既得利益的难得结合，才避免了两个王国和两个议会之间的巨大危机。一七〇六年末至一七〇七年初，两国各自就《联合条约》进行了广泛辩论，一七〇七年五月一日《英格兰王国和苏格兰王国联合法案》正式生效。联合产生了拥有统一王室和统一国旗的大不列颠王国；议会也合为一体，并给"统一王国的所有臣民……商业和航海的完全自由"。苏格兰保存了自己的法律和宗教传统，获得了加入有利可图的北美贸易的机会；英格兰获得了不列颠全岛的安定，再不必担忧北方分治或与较贫穷的邻国组成不便甚至敌意的结盟。因此，在许多人看来，反映自然顺应天意的和谐、合作和政治秩序理想就在实用理性、自由信仰和公正法律的胜利中得到了实现。稳健的国王将统治这个宪法保证个人自由的统一国家。

在许多实际方面，这个理想与一个世纪前一样只是幻想，作为宣传或完美形象的价值远大于对政治或社会现实的反映。真

正秩序在十八世纪同在其它任何世纪一样难以把握。内战时期那种政治和宗教狂热或许已逐渐冷却，代之而起的则是同样狂热的政党和议会派别之间的争斗，尽管这是不流血的。一六九〇年到一七二五年间出现了关于不列颠和爱尔兰上层政治的最激烈争论，许多作家不断卷入其中。尽管议会在一六八九年通过了《信仰自由法》，"国王治下那些不信仰国教的臣民"在许多情况下只是免遭现行的迫害，并未获得真正"自由"，而那些不幸被视为可能成为外敌侵略工具的信仰天主教的臣民，仍然面临严格的限制，即使未受蹂躏也自愿躲避政治活动。这种避政心态开始不是信奉国教者与不信国教的新教徒的特征，这一点可以从乔纳森·斯威夫特和丹尼尔·笛福迥然不同的生涯中看得很清楚。尽管政坛巨变，富有才华的赞美诗作者和神学家托马斯·肯(Thomas Ken, 1637—1711)仍坚持效忠詹姆斯二世，他的遭遇表明了宗教和国家政权两者之间宪政关系的力量。同其他忠于詹姆斯二世的神职人员一样，他被剥夺了教职，然后就远离了社会生活，把教会让于当权政党日渐增强的影响，而不是君主的意志。尽管表面的抗争时有发生，革命以后的国教会被洛克和沙夫茨伯里门徒宣传的"自然宗教"所折服，进入一段相对得意的时期，甘心成为辉格政治机器的精神膀臂。

一七一五年和一七四五年的两次詹姆斯党人起义，一七三六年在爱丁堡发生的所谓波提厄斯骚乱，和一七八〇年伦敦的戈登暴动显示，在宗教、政治和普通大众方面对现存秩序的反抗只不过蓄势待发罢了。如果说一七三六年爱丁堡骚乱主要表现了民众从反极权角度对走私犯浪漫行为的同情，和对伦敦所做决定的厌恶的话——后一点对政府威胁更大——支持流亡的斯图亚特王朝的两次起义则引发了更严厉的镇压政策。两次起义都表明苏格兰人对新王朝的不满，同时也表明同情詹姆斯的英

格兰绅士对现政权反感不强烈。例如，霍勒斯·沃波尔(Horace Walpole)写于一七四五年的信短得反常，一方面表明了他对苏格兰-法国联合入侵的极度——尽管短暂的——担忧，另一方面也表明他对缺少英格兰起义军配合，这些边远山林乌合之众不是现代职业军人的对手而感到的宽慰。斯图亚特复辟的努力在十八世纪的失败，成了支持或受惠于汉诺威王朝之成功的英格兰人和苏格兰人自诩的素材。起义的苏格兰高地部落人进入低地和英格兰中部一事，使人记起还存在另一种形式的政府和另一种特殊——尽管越来越遥远——的社会。

一七八〇年六月，给伦敦中心地区造成广泛破坏的戈登暴动持续了六天，为首都城市暴力提供了最充分证据；这种暴力是非理性的，来自被只关注上流社会的秩序对称理论所遗忘的贫民。骚乱起因是政府要解放英国天主教徒，这就更清楚显示了偏执和"狂热"的巨大能量。这些骚乱有力印证了十八世纪文学和绘画表明的观点，即社会不仅受到源于上流的秩序影响，也受到起自下层的破坏影响，而这种破坏和反社会影响有流行性。有鉴于此，库克船长一七七〇年在澳大利亚东海岸登陆十七年之后，政府感到必须殖民新南威尔士，在植物学湾为不列颠社会所不容的罪囚建立服刑殖民地，也就很意味深长了。

把这一时期的文化完全看作是秩序均衡观念的反映无疑是片面的，甚至是一种曲解。正如当时最受欢迎的英国画家所展示的，美并非仅仅存在于表现宏大风格、对古典先例改进完善或按照牛顿理论观察自然。威廉·霍格思(William Hogarth, 1697—1764)一七四五年作了一幅自画像，表现自己枕着莎士比亚、弥尔顿和斯威夫特的著作，把自己看作英国文学中已经建立的戏剧、史诗和讽刺传统的绘画继承人。一七六一年，他为自己的讽刺蚀刻画《时间吸烟画》加了一联："依赖自然和自己，不学

他人感事体。"霍格思此前在美学理论著作《美之分析》(The Analysis of Beauty, 1753)中,曾试图提出同样重个人感受的美学定义,按照三维曲折节奏,强调艺术的复杂(intricacy)原则。他写道:"好动的心灵总欲活动。追求是生活的本能;即使毫无目的的追求也能使人娱悦。"这一"追求"观点直接引向复杂的定义,即"那种组成整体的线的特性,把目光引向一种撩人的追寻,它给予心灵的快感使它可以享有美之名"。霍格思把"复杂"观点与追求的"特性"(peculiarity)和"撩人"(wantonness)连在一起,从而提出了对可见自然的更自由更少限制的反映。忙碌的心灵受到复杂人生的刺激,不仅限于关于宇宙秩序和理性形象的宏伟设想。霍格思最著名的作品——表现娼妓和浪子生活的系列画(1732, 1735)和表现婚姻问题的《时髦婚姻》系列(1743)——被印成版画广泛流传;用一个见证人的话说,它们"引起大部分人关注,从最高贵到最卑贱的各色人等"。这些现代道德画表现了充斥于伦敦的诱惑、沉溺、暴力、凶杀、疾病和自私所引起的各种后果;它们不仅构画了从富足到贫困的变化,也描绘了从天真到堕落的轨迹。当他向我们展示完美形象时——如在关于懒惰和勤奋徒工不同生活经历的版画中——也暗示了勤奋典型所流露的沾沾自喜;当他描画罪犯时——如他对新门监狱有三条人命的杀人犯萨拉·麦尔克姆的画像(1732/1733)——他对人物的外表特征精雕细刻,就像他画温彻斯特的霍德利(1743)这类俗不可耐的辉格主教一样。如果说洛克《两论政府》提出了法制社会理想,霍格思一七五四年描绘地方选举堕落的四幅画,则既展示了政治程序固有的荒唐可笑,也表现了人性活力的混乱不堪。在最后一幅画《庆贺》里,新当选的议员既被摇摇晃晃的轿子下面混乱生活所支持,也被它弄得前仰后合。

乔纳森·斯威夫特

在一七〇三年十二月的一封信中，乔纳森·斯威夫特(Jonathan Swift, 1667—1745)描述了他所经历或读到过的“最高层最激烈党派斗争”的十日见闻。时值安妮女王统治初期，在政治和宗教方面的斗争主要涉及国教会在国家生活中的特权和独有的影响；这场斗争对国家的影响如此广泛，就连街上的狗也“比平日更加无理好斗”。纵观其一生，斯威夫特既受到政治的裹挟，又遭到政治的排斥；他还特别关注动物世界对人类世界的反照和类比。斯威夫特出生在都柏林，父母都是从英格兰来的新移民；他在爱尔兰按照英格兰国教会原则受教育，被任命为爱尔兰教会牧师，并长期受惠于此。他也一直努力争取在处境更优的英格兰教会得到升迁，但未获成功。如果说他的许多宣传著作致力于爱尔兰摆脱英国控制的独立事业，并且也常被看作十八世纪为新教在爱尔兰的发展而努力的典型代表，他似乎一直把自己视为被迫在出生地流亡的陌生人。可是他在英格兰也找不到认同点，至少在他后半生所经历的辉格党政治统治下的英格兰是如此。他的著作具有模棱两可的特征，对于对抗和妥协怀有苦涩的喜爱，对不同观点、形象和前景给予调侃，而且紧紧扣着当时不列颠和爱尔兰极富争议的政治、宗教和民族问题。

一六九〇年夏，詹姆斯二世试图组织爱尔兰天主教徒为其复辟企图服务，这引起了爱尔兰的形势混乱，斯威夫特逃往英格兰避难，住在著名外交家和散文家威廉·邓波尔爵士(Sir William Temple, 1628—1699)处，在那里他写了庆祝威廉三世战胜詹姆斯的颂诗，那次胜利的后果至今仍影响着爱尔兰。斯威夫特一直支持“光荣革命”原则，像他在诗中写的那样，坚信威廉

“愚蠢的敌人”试图“依赖垃圾般的旧律/来赢得胜利,/却实在没有一点根基”。如果说在一七〇二年他仍坚持认为自己是革命事业的保卫者,“热爱自由”并倾向于“人们说的政治辉格派”,他同样强调一六八八年解决方式的另一面,即国教会至高无上的地位。他对索摩斯勋爵说自己是高教会派①,并且不明白“任何一个穿牧师服的人怎么能有别的选择”。这些信念同斯威夫特作为作家和牧师的生涯中许多东西一样,使他常常陷入矛盾境地,一方面赞成英国托利党政治,另一方面支持爱尔兰民族主义斗争。他在精神和政治方面的国教信仰,清楚表现在他效力威廉·邓波尔爵士期间创作的散文讽刺著作《一只澡盆的故事》(A Tale of a Tub, 部分写于1696年,出版于1704年)。这个故事写的是分别代表罗马天主教、英格兰国教和加尔文教的三兄弟不同品格和观点,但作者使用的多重叙述者和编者,各种反常、空白、中断手法以及涉及批评、古典和现代文学、尤其是疯癫的离题章节,则使作品本身的形式成为问题。故事的核心是抨击天主教和新教对一件大衣隐喻的教会基本原则随心所欲地增删。代表国教的马丁被证明是三兄弟中最正确的。一七〇九年版增加的《作者声辩》,一方面煞有介事地“请严肃圣明的长者宽恕年轻人的不轨”,另一方面则较清楚地赞颂英国国教会“在原则信仰方面胜过其它一切教派”。

这篇《作者声辩》最后说,“巧智是人性中品格最高用途最广的天赋,幽默则是最令人惬意的。”斯威夫特对“巧智”和“幽默”所作的区别往往被现代读者忽略,在十八世纪这种区别却至关

① 光荣革命之后英国国教会也发生分化,侧重于坚持主教传统,政治上比较保守的被称为“高教会派”,而主张比较开明态度的被称为“低教会派”或“平民教派”,其中包括“自由教派”(Lititudinarian)。

重要。约翰逊一七五五年出版的《英语词典》对“巧智”下的定义有两个,“才智”和“想象敏捷”,后一种定义引了洛克的一句话为例:“巧智表现在把观念综合起来,且综合得巧妙多变,从而展现任何类似或一致,使人的想象中产生赏心悦目的图画”。约翰逊认为“幽默”的定义与“怪异画面、滑稽、戏谑”相连,他引威廉·邓波尔为例:“在交谈中幽默胜于巧智,自如胜于知识。”在《一只澡盆的故事》和一七〇四年同时发表的针对现代文学的讽刺著作《书之战》(The Battle of the Books)中,斯威夫特致力于表现多变,把巧智和幽默、想象敏捷与滑稽戏谑结合起来。《书之战》,或按其寓言式全名《关于上星期五发生在圣詹姆斯图书馆的古代书与现代书之战的完整真实记述》,支持邓波尔在古典文学与现代文学之争中推崇古典文学。在欧洲的学院和沙龙里激烈进行的真正“战斗”,曾被视为关系重大的严肃斗争,但斯威夫特的寓言既有支持这场争论的成分,也有嘲笑的内容。支持“现代”者是从肚子里吐丝织网的蜘蛛,支持“古代”者是从自然吸取营养,从而提供了“最高贵的两样东西……蜜和光”的蜜蜂。在争论过程中,喜爱动物的伊索仔细考虑各自的观点,得出了答案,但他的答案没有解决反使争论更加激烈。结果引起了闹剧般的一片混战,混战中亚里士多德把箭瞄准培根,却误射笛卡尔,维吉尔遇到了他的译者德莱顿,发现他戴的头盔比头大八倍。德莱顿想和敌手讲和,但与他的“小个相应”,他的声音“很弱,像是远方传来的”。《书之战》伪称原稿受到严重损坏,常有逻辑混乱和空白,最后一段不完整,可以说全书有头无尾。

斯威夫特后来的讽刺作品常利用戴面具的叙述者,以揭露他所抨击的世人及其观念的面具。这些作品多源于他对“巧智”的认识,而不是更轻松的“幽默”。在像讽刺小诗《关于扫帚柄的冥想》(1710)这类作品中,他戏仿一本正经道德家的庄重风格,同时又通

过主题的荒诞而实实在在地戳穿了所谓庄重的门面(尽管据说这首冥想诗曾使贝克莱夫人误认为是她最喜爱的罗伯特·博伊尔所作,并评论说"真难想象天才作家能从看来最不起眼的东西引出多么有益的教诲")。《关于使爱尔兰穷人的孩子避免成为父母或国家的负担并使他们对公众有益的一个小小的建议》(A Modest Proposal, 1729)所产生的震撼力量,则源于对把过剩儿童当作佳肴食用这一恶毒建议的合理论证、数学推算和朴实表述。给《一个小小的建议》增加辛辣气氛的爱尔兰问题,表明斯威夫特决心维护爱尔兰利益和情感。《布商的信》(1724)显然出自对英格兰处理爱尔兰事务时表现的麻木不仁的满腔义愤。以都柏林布商"M.B."的名义写的这五封信,表现了当地人的自豪和特别富有地方色彩的愤恨。布商受到爱尔兰公众的广泛支持,不仅因为他对非正义表达的反抗得到大家认同,而且因为他的叙述风格合于广大读者要求:语言既通俗诙谐,又义正词严;既援引《圣经》,又直陈事实;实话实说,必要时也会讲一番爱国的大道理。

斯威夫特的代表作《在世界几个边远国家的旅行》,即通常所说的《格列佛游记》(Gulliver's Travels, 1726),最淋漓尽致地表现了他善于选择合于特定形式的叙述声音(voice)的技巧。里梅尔·格列佛是个英国外科医生,后升任船长;他受过良好教育,为祖国而自豪,在职业和政治两方面都颇有见识,但本质上是一个平庸的人,而斯威夫特正是利用了主人公的这种局限达到最充分的讽刺效果。游记由四卷组成,在每一卷格列佛都面对极为特殊的情况。他得体甚至可以说勇敢地面对困境;他掌握了外语,并认真细致地观察描写了见到的事物,虽然他的判断并非公正无误,而且恰如他的名字所示,常常上当受骗[1]。他似乎没

---

[1] 格列佛的名字原文"Gulliver"同"gullible"(易受骗的,轻信的)词源相同。

有注意到小人国利立浦特和布勒福斯库生活的卑微与欧洲生活的联系；在向大人国国王介绍了大不列颠的历史、好战和政治结构之后，国王评论说格列佛的同胞像"大自然带来在世上爬行的最小却最邪恶的生物"，但他似乎置若罔闻。格列佛对粪便和肉体腐朽既着迷又惊讶。他在小人国排便的方式和扑灭王宫大火的实用(但不得体)方法往往被改编者删去，但他对大人国宫女的气味、皮肤和头发表现的过度惊恐，对巨人被砍头表现的震惊，却是他对超大人体全面反应不可分割的一部分。在第三卷，他很超脱地面对智者的精神错乱和命定要不断腐朽却无法死亡的斯特鲁布鲁格人的可怕苦难，后者的遭遇使他"再也不想长生不老"。前两次旅行涉及躯体大小变化；叙事不连贯的第三卷则是关于精神错乱；第四卷既重复躯体和精神的混乱，又迫使格列佛和读者重新审视原有的观念视点。在贤马国，格列佛从一开始就显然不愿把自己同可恶的人形动物亚乌联系在一起，这清楚表现在他总是把它们描写成牲畜，并因它们与自己躯体相似而极为厌恶。他经常绝望地试图把自己与非凡的贤马联系起来，这种努力却把他引向失败和反常的精神状态。虽然贤马拥有理性和禁欲主义道德观，善于社交，并且表面上享有以十八世纪理论家最推崇的素质为基础的高度文明，但是他们缺少激情。在小人国和大人国格列佛都能迅速调整自己以适应当地的标准；在贤马国他极力想使自己被视为名誉贤马，而不想当高尚的亚乌。正是这种激情——这种曲解的痛苦理性——引他最后失去理性。在返回英格兰途中，他好像无力接受最普通的善意；在家里，他拒绝人间亲情，喜欢呆在马厩，并声称"我的马很能理解我"。心灵与肉体、理性和激情似乎被愤怒地灾难性地分开了。

许多评论家倾向于把《格列佛游记》第四卷看作是反人性的怒吼，表现了斯威夫特晚年的悲凉心境。斯威夫特自己题写、刻

于都柏林圣帕特里克大教堂墓碑上的拉丁碑文，说死亡把他从“极度义愤”的折磨中解放出来，碑文同时也提到他是个“竭尽全力的自由战士”。把格列佛与斯威夫特混淆起来将有损于后者作为作家、讽刺文学家和自由战士的形象。《贵妇化妆室》(1730)、《倩女就寝》和《斯特里封与克露》(均为1731)等晚期诗作中表现的对人体和女性的厌恶可能同美丽与疾病、人形与兽形的联系有关，但关联与等同是两回事。斯威夫特与他曾扮演的布商不同，他为之奋斗的自由不仅要使爱尔兰摆脱当前的政治压迫，而且是更广泛的真正自由，是自我认识、独立和对人类的责任。斯威夫特的厌世观(如果真有)不同于格列佛的厌世观——如他对亚历山大·蒲伯所说——是基于对具体的人“真心的爱”，与对“所谓人”总体的恨区别开来的。这种总体的恨源于对人类的义愤，因为人类拒不承认需要理性能力与动物本能之间的和谐均衡。传统的神学家也会看到，作为奥古斯丁信徒，斯威夫特憎恶人的缺陷，这些缺陷都已包括在所谓罪是原始的、可饶恕的、致命的等等不同定义中。他关于人性的观点不仅包括因原罪而与生俱来的堕落，而且包括持续不断地沉溺于罪孽中，没有受到理性自律、利他道德或神助的约束。斯威夫特所声明要折磨而非取悦世人之写作宗旨来自特殊的道德观，这种道德观比洛克或沙夫茨伯里对理性和谐道德伦理的信仰更古老、更严厉。

蒲伯和本世纪前期的诗歌

斯威夫特对人类自足自信越来越激烈的抨击，或许显得与当时许多文人宣扬的科学乐观主义很不合拍。他对人性堕落的感触，对人类未能实现理想行为准则，未能体现自然或神意和谐

的强调，应被视为喧闹的十八世纪讽刺传统的一部分。这一传统远承罗马诗人，近学德莱顿的榜样，而在斯威夫特的朋友、信友、同为权力局外人的亚历山大·蒲伯(Alexander Pope, 1688—1744)笔下臻于完美。但是蒲伯对诗歌技巧的刻意追求，对精确和得体的关注，以及致力于定义并改善时人趣味观念的雄心，使他远不止是个讽刺诗人。他一生不断探索，精心修改编定自己的诗文，尝试过许多不同的体裁形式，写过不少“模仿诗”，并有著名译作传世；所有这一切使他获得了当时名流的尊敬，而这凭他地位不高的天主教出身是难以想象的。他的社会地位和自觉的艺术家形象一直有些矛盾。尽管直到一七三三年他仍抱怨，“托利党说我是辉格，辉格党说我是托利”，他看上去已变成托利党政治的坚定支持者，因为他发现在主流文化中选择一边比较合适。讽刺是他的主要“武器”，原因是他看到社会充满了“赫克托尔(骄横之人)、窃贼、货物经管(商家代理人)、骗子和指手画脚的人物”，充满了政治压迫和经济剥削。面对随风转舵的二流文痞丑态，他不得不向现代生活和文坛的腐败现象开战。蒲伯的辛辣讽刺是十八世纪早期文化生活中司空见惯的刻毒现象的反映，但他总能够使真正或想象中文敌的恶毒挑衅相形见绌。与对手一样，蒲伯的诗充满怒意，却范围广阔、精湛有力、切中要害，而这一切是同时代其他任何诗人望尘莫及的。

蒲伯创作生涯以模仿近期英国作家开始，因为他们的作品表现了对令人神往的希腊罗马诗的继承，暗示了“理智和学术的最高境界”。如果说弥尔顿的影子笼罩着蒲伯对史诗形式的探索，德莱顿精雕细刻的偶句影响了蒲伯的习作，他最初的范本则是沃勒和考利清晰明快的诗歌。在向这两位以语言纯洁、抒情规范著称的诗人求教方面，蒲伯绝不是孤立的。这两位复辟时代宫廷诗人的直接继承人中最著名的是马修·普莱尔(Matthew

Prior, 1664—1721),他也是最潇洒地摆脱了应景诗局限的一位诗人。普莱尔早期与人合作,针对德莱顿《牝鹿与豹》而作的《牝鹿与豹变成乡村鼠与城市鼠的故事》(1687),是一首激烈的政治诗,既表现了对"乏味德莱顿"的敌意,也显示了他对时事的兴趣(他后来是一位成功的外交家)。偶句独白长诗《所罗门论世间虚荣》(1718)情调沉郁,曾为普莱尔博得诗名,但对该诗大加称赞的约翰逊博士,后来也承认"冗长乏味是最致命的缺陷"。普莱尔受到现代人称道的则是他的"轻松"诗,他对爱情所作荒谬而精致的描绘,以及他对两性色情关系的直率描写。受到马维尔影响的《致五龄童,作者假定四十岁》(约 1700)表现的忧郁情调,与《汉斯·卡威尔》(1701)和《勺子》(1718)等淫秽叙事诗和《对醋意克露的好回答》(1718)及《颂诗》(1709)之类对两性关系的实用分析适成对照。普莱尔为他以前的管家兼情妇所作挽诗《正义的基妮》(约作于 1708 年,直到 1907 年才问世),歌颂了劳动妇女的质朴生活。该诗朴实无华,三行一节,深情与尖锐分析、赞扬与对怪癖的容忍结合在一起:"她的心灵拥有美德正义,/不招扬虔诚,不暗藏恶欲,/既非假正经,也不是调情女。""正义"是联系全诗的关键词。

十八世纪前期的诗人和批评家努力建立英诗规范,提倡使用精练准确的语言,认真选择的比喻,和常常由主导动词决定全句轻重的整齐有序的偶句诗体。蒲伯一七〇四年意译"改进"乔叟《商人的故事》,一七一三年"诗化"多恩《讽刺诗之一》和《讽刺诗之四》(1735 年修改)时,他既怀着崇敬之情观察偶句诗体的先驱,也在试图消除他发现的格律混乱和陈旧词汇。同时,他还把这些改进后的诗与自己用偶句诗体翻译(或仿作)的荷马、奥维德和贺拉斯的诗相比较,暗示英语诗歌已走向成熟,净化了中世纪的古味和"玄学派"的巧智。除弥尔顿之外,蒲伯及同代人

敬慕并积极模仿的另一个十七世纪中叶诗人是约翰·德纳姆爵士(Sir John Denham, 1615—1669)。作为内战时期查理一世的积极支持者,德纳姆不仅在田园冥想诗《库泊山》(Cooper's Hill, 1642, 1688)中充分表现了保王党的情感,而且树立了德莱顿心目中的"佳作标准",即遵循常规,正确选用诗体、意象和词汇。《库泊山》开创了英语写景诗的模式,既赞美景色,也涉及政治;既有民族联想,也有古典神话。从他所在的高处,诗人远眺伦敦和温莎,近观山下的朗尼米德田野(1215 年大宪章在此签署)。但是,德纳姆真正关注的不是描绘景色,而是要激起民族情感和爱国心。从库泊山上看到的景色一方面使诗人呼唤温和王权,另一方面又使充满神、半神、仙女和监护精灵的超自然英格兰融入阿卡狄亚一样的田园景象中。

德纳姆的方法引来众多效仿者。威廉·迪亚珀(William Diaper, 1685—1717)在一七一三年出版的《林中仙女:或,仙女的预言》(Dryades:or, The Nymph's Prophecy)卷首引用了德纳姆的诗;德纳姆诗的结构显然影响了另外两首爱国主题的写景田园诗,即蒲伯的《温莎森林》(Windsor - Forest, 1713)和约翰·戴尔(John Dyer, 1699—1757)的《格龙咖山》(Grongar Hill, 1726)。迪亚珀在技巧方面远逊于蒲伯,但《海中仙女:或,海之歌》(Nereides:or, Sea - Eclogues, 1712)对美人鱼水下世界的描写,《林中仙女》对一七一二年乌得勒支条约签定以后,繁荣昌盛的英格兰出现在和平欧洲所作的维吉尔式展望颇有魅力,尽管有时略显造作。蒲伯在《群愚史诗》第一版对"寻找珊瑚却只得海草"的"不幸的"迪亚珀所作的诙谐嘲讽颇少气度(后来的版本删除了这一句)。戴尔的《格龙咖山》是一篇特别富有地方色彩的作品,既是对威尔士故乡庄园的全景式赞美,也是对乡间闲居的歌颂。戴尔关注的是家乡风光情趣,不是国家政治;为了观察

周围环境，他登上俯视托伊河的格龙咖山，对乡间的满足感油然而生，与眼前古堡废墟引起的历史联想和远处看不见的都会中对权力的追逐迥然不同。他在诗的结尾处写道，和平“走在/草地和群山，/与她的盟友欢乐相伴”，听到“宁静中飞出鸫的歌声/来自格龙咖山的树丛”。虽然戴尔一七五七年在《羊毛》一诗中对羊毛产业所做诗体考察几乎受到一致责难，他后来却博得威廉·华兹华斯的推崇。

华兹华斯还同样极力推崇温奇尔西伯爵夫人安妮·芬奇(Anne Finch, Countess of Winchilsea, 1661—1720)的诗，她的诗选最早是一七一三年以《即景杂诗》(Miscellany Poëms on Several Occasions, Written by a Lady)为题匿名出版的。芬奇对闲居生活很青睐，尽管这种闲居是因为丈夫对詹姆斯二世忠心耿耿所造成的。她最优秀的诗作源于欣赏肯特庄园的僻静，并深知有教养的女性在婚姻中和社会上的特殊作用。她写道，在描绘周围美景的过程中，她在追求与“强有力的”德纳姆相近的“柔和的诗歌意象”，相信她的诗笔“会使景色跃然纸上，/用诗艺描画其美艳，/让它的声望胜过库泊山”。她致力于表现“女性的愚昧不是自然形成的，而是教育不当造成的”；为了对抗过去诗歌把女性描写成性对象和情妇的偏见，她推崇爱情婚姻的尊严。在《怨恨》中她抗议强加于女性的种种限制——这些限制被伪装成所谓“教养、时尚、跳舞、着装、玩耍等等”——并指责这样一种心态，即“写作、阅读、思索、探求/会掩盖美貌，荒废时光”。她写的闲居诗似乎表明她很喜欢这充满了约束和习俗的世界。例如，《祈求完全闲居》信奉归隐到绿荫环抱的私家生活，那儿有“实在的自由”悄悄统治。相似的平和心境也体现在《夜间幻梦》中，这首诗使人想起《威尼斯商人》第五幕，精细地刻画了离田庄不远的林园夏夜的音韵情调。夜晚给心灵带来平静，“直到黎明

来临，一切重归混乱；/又出现担忧，磨难与争吵，/难得的快乐，再成追求的目标”。

从一方面看，蒲伯的《温莎森林》对充满奥林匹亚神灵的英格兰南部景色表现了同样的喜悦；从另一方面看，它远远超越了阿卡狄亚幻想，痛苦地回忆起英格兰的过去，并展望在军事、商贸和国威等多方面更加美好的未来。皇家领地首先被看作“君主和诗神的地域”，是被历史联想和现代皇家影响大大扩展了的诗坛；但是，这一人间乐园般的联想被淹没在对野蛮过去的回顾之中，或者更确切地说，被淹没在对温莎宫的建造者——诺曼王们——狩猎狂热的暗示之中。蒲伯回忆起被入侵者荒废的英格兰，被“野兽和蛮法”以及比这一切“更加狂暴的国王”所蹂躏的英格兰。他把已故的“好猎暴君”（威廉一世和威廉二世）与现在的斯图亚特王朝安妮女王（“她……护佑着森林之神”）相对照，或许间接表达了对安妮女王前任的指责，他就是未被提名的现代入侵者，“篡夺”王位的威廉三世。尽管如此，蒲伯对安妮女王时代狩猎程序的一系列生动描绘表明，现在狩猎已经成为平静温馨生活景色的一部分。英格兰不仅实现了内部和平，而且正在走向更加光辉的未来。《温莎森林》最后几节展望统一的不列颠胜利地运用其威力，这种威力是由贸易取代进贡，合作取代征服的商业霸权来表现的。全诗结尾憧憬的是水上带来巨大利益的景象，“奔腾的泰晤士为全人类效力，/各国商船随每次涨潮驶入，/海洋又联合了它分隔的国度”。

蒲伯第一部获得成功的诗作却不是这样以形象取胜。《论批评》(An Essay on Criticism, 1711)是妙语连珠的诗文习作，把批评表述为常识、清晰和新古典主义文雅行为的有序活动。《论人》(An Essay on Man, 1733—1734)对这种形式作了改进，为用通俗易懂的诗文阐示当代道德哲学观点作了大胆尝试。组成

《论人》的四封诗札从多方面探讨了人类与牛顿力学展示的宇宙的关系（"一座巨大迷宫！ 但却不无规划"），并对人的局限、激情、理智、社会性和获得幸福的潜力提出了见解。蒲伯自始至终强调无所不在的秩序观念，这种秩序把人与自然、生物与生物、生物与造物主联结在"一个巨大的生物链"中。这首诗的格言特色常常使反对者认为全诗充满自命不凡的情调，实际并非如此。如果说现已人所共知的所谓"真理"——第一封诗札的结尾（"凡是存在的都是合理的"）——往往被斥为关于哲学和社会观的庸俗之见，这一断言应与蒲伯常常表现他对庸俗之见的灾难后果的深刻观察联系起来看。人是"世界的荣耀、笑柄和谜"这一描述中蕴含的对人之模糊与局限的深思，表明作为讽刺诗人的蒲伯在多大程度上感到必须控制作为蹩脚哲学家的乐观主义者蒲伯。

一七三一至一七三五年间发表的《道德论》（Moral Essays），表明蒲伯远不像在《论人》中那么乐意作全面的概括。这四首诗分别写给认真选择的四个人；其中马萨·布龙特是挚友，另外三人——科巴姆勋爵、巴瑟斯特勋爵和伯林顿勋爵——是社会名流或领时尚的鉴赏家。贯穿这些诗的主线是蒲伯反复强调的平衡观点，它不仅对个人性格重要，对社会和艺术生活也不例外。第一第二两首探讨激情的各个方面，写给巴瑟斯特勋爵的第三首转而分析"财富的利用"，极富创新的第四首《致伯林顿》则探讨美学。这最后一首把理智与花费、沉思心灵的理性和谐与建筑对称联系起来。伯林顿是贵族中帕拉迪奥式建筑风格最有才华的倡导者，也是艺术家的慷慨恩主。蒲伯用一系列具有讽刺意味的描写来表现他对奢侈的批评，最集中的是描述造价昂贵而不实用的泰门别墅。"泰门"的名字源于一个从贪图酒色享乐变为痛恨世人的雅典人，是个很有用处的虚构人物。他挥霍无

度，有华美的别墅，在蒲伯看来道德和美学方面的错误都筑进了别墅。别墅建筑宏大，与约克郡的温特沃思林庄相似，或许更确切地说，像罗伯特·沃波尔在诺福克郡的霍顿庄园和钱多斯公爵在米德尔塞克斯郡的坎农斯别墅。它"使人想起大人国的一切"；花园、湖泊、台地显示了不合情理的浪费和炫耀；宽敞豪华的内部结构造成诸多不便。蒲伯在词汇选择和道德方面的细节描写都恰到好处。例如，教堂里银铃召唤祈祷者做"傲慢祷告"：

乐声急转不和谐连贯，
灵魂跳着捷格舞上天。
你虔诚地望着那彩绘的顶，
圣维里欧或拉古尔正爬行
在无边广阔的金云里，
把乐园的一切示于你。
坐垫和软教长请你休息，
从未对信民把地狱提起。

这一拥有时髦壁画和亨德尔音乐的华丽教堂的确很有气派，但是，正如蒲伯通过把形容词"软"从修饰坐垫改为修饰法纪不严的教长所暗示的，"软"体现的价值已经没有多少基督教味了。泰门别墅是当地一大景观，可是它的存在仅以"虚假慈善"装点穷苦邻人，饥民却得不到真正救助。与泰门的例子相反，蒲伯推崇谨慎行事，而非随心所欲；正确鉴赏和理智，而非铺张虚假。《致阿勃斯诺特医生书》(An Epistle to Dr. Arbuthnot, 1735)同样列举了一连串苦恼，十分急切地试图把正确与错误行动、好文学与坏文学区别开来。这首诗一开始语气很随便；随着话题转到对个人和大众之敌人的鞭挞，诗变成了对真正的艺术家纷纷避之的丑恶而腐朽社会现象的谴责。蒲伯的抗议之声成熟老

练，却不无辛辣巧智。其最清楚的讽刺对象，尤其是艾迪生（"艾提克斯"，他用模糊的赞美来攻击，用文雅的斜瞥表赞同，"自己不嘲教人嘲"）和赫威勋爵（"斯波汝斯"，一只"满脸堆笑满腹空"的"金翅甲虫"，"到处吐着含渣毒汁"的蟾蜍）则代表了社会和美学痼疾的症状。

蒲伯的两部长篇叙事讽刺诗，《夺发记》（The Rape of the lock，1712，增订本 1714 年出版）和《群愚史诗》（The Dunciad，1728，1742—1743 年增订），表明他对社会及其缺陷的口诛笔伐随着声望提高和批判对象的堕落而不断加强。《夺发记》显然在指斥"琐事"引出的"巨大伤害"，从关心的友人角度对贵族社会行为进行批评。诗人对史诗家庭化和戳穿英雄外表的喜悦贯穿全诗。《失乐园》中那些勇武的天使被弱化为"低空的轻兵"——把人间调情嬉戏搞复杂的小精灵；对白林达梳妆台的描写戏仿荷马和维吉尔笔下英雄整装；第四章地下怒洞旅行是对古典诗歌所描绘阴间的新加工，增添了曲折表现的性内容。表面上这首诗嘲笑了浮华造作，在另一个层面上它也揭露了虚假或颠倒的价值观，展示男女之间的关系被社会习俗减化为以美貌为武器、以名誉为盾牌的争斗。

《群愚史诗》则是关于心灵的一场极少宫廷味的争斗，尽管原因也往往微不足道，后果却是严重而影响深广的。该诗的三卷本第一版就通过对德莱顿所译维吉尔《埃涅阿斯纪》开头的滑稽模仿，建立了反英雄的戏仿史诗特色。在彻底修改并增加了一卷的一七四三年版，蒲伯以群愚最后的辉煌胜利进一步强化了戏仿特征。伦敦市长每年从城区到威斯敏斯特的游行所体现的史诗般象征意义，被愚昧女神主持的加冕典礼无情嘲弄。这首诗提供了一种由格拉布街代表的庸俗文学观、伦敦城区代表的金钱观和王室及廷臣的腐败沆瀣一气所导致的末世景象。如

果说蒲伯在其它诗作中曾坚持理智平衡的理想,《群愚史诗》表现的是理想幻灭,群愚横行。他既不是简单地攻击文敌,也不是借人性弱点取乐,而是严肃思考人的无知和懒惰将引向混乱这一实际威胁。愚昧不仅是"无礼之母、傲慢之源",是产生自私和迟钝的天才,而且是反理性的,是神圣有序世界的破坏者。全诗最后几行使人对宇宙的毁灭不寒而栗:

宗教羞怯地将圣火遮掩,
道德在不觉中气息奄奄。
公私之情都不敢表露;
人性神灵皆难逃劫数!
看! 混沌,你已恢复可怕的帝国;
你破世之言熄灭了圣灵之火:
你那巨手让大幕落下来;
寰宇黑暗将一切全葬埋。

在一七三八年发表的对话诗《跋讽刺诗》(Epilogue to the Satires)中,蒲伯回答有关他为什么成为讽刺诗人的问题时说,原因是"好与坏的强烈对抗"和他对世人无视"真理"和"美德"的反应。《群愚史诗》第四卷探讨了一些对蒲伯和许多同时代人来说是最富有挑衅性,最不能漠然视之的观点,这就是愚昧无知对牛顿宇宙观的否定和对理性之光的遮盖。

汤姆逊和艾肯赛德:自然诗和想象愉悦

一七二七年伊萨克·牛顿去世时,已经因《冬》、《夏》两诗博得文名的詹姆斯·汤姆逊(James Thomson, 1700—1748)作了挽诗,这可能是所有牛顿纪念诗中最优美的一首;他称赞牛顿"在

散乱中看到/包括一切规律，宏大和个体的/完整有序的物质世界”。汤姆逊是一个苏格兰长老会牧师之子，曾在爱丁堡大学学习神学；一七二五年移居伦敦，在致力于传播牛顿科学的瓦茨学院做教师。他的诗作中表现了对物理和光学的陶醉，对观察自然风景的喜悦，亲切轻松的乐观主义，和近似于自然神论的一种模糊而理智的神学观念。汤姆逊不是深刻或富有创见的思想家；但他善于综合当代思想、科学、美学和哲学方面的潮流，是一个从观察自然和社会的不同方法中获得创作灵感的诗人。《纪念伊萨克·牛顿爵士》表现了思索自然规律时有节制的狂喜，提供了超越诗人和哲学家特有观念的对牛顿概念的理解。但是，汤姆逊那部百科全书式、富有道德说教的代表作《四季》(Four Seasons)，则表现了诗人对不同传统的继承，包括拉丁田园诗，弥尔顿无韵诗的力量和节奏，“人之友”沙夫茨伯里的社会哲学，以及所谓自然神学家的基本观点。

同其它十八世纪长诗一样，《四季》的篇幅和范围是在二十年里发展起来的；在这期间汤姆逊不停地对长诗进行系统地修改充实，表明诗人逐渐发现了该诗的架构，这一架构不仅表现季节变化，而且表现更加宏伟、包罗万象的自然秩序。四百零五行的《冬》一七二六年出版，并在同年和一七二八、一七三〇及一七四四年多次修改增订；全诗篇幅最长的《夏》出版于一七二七年，此后不断扩充；《春》发表于一七二八年，后来与新增的《秋》和早期发表的其它两诗一起在一七三〇年结集出版。汤姆逊生前最后一版《四季》(1746)长达五千五百四十一行，流传极广，并以多种译本对其它欧洲国家文学产生了重要影响(德文译本影响了海顿 1801 年发表的《四季》交响曲)。该诗引人注目的一方面是冥想多样和道德教化，另一方面是对自然描写的重视。汤姆逊对自然景色的特殊反应既得益于他对光效应的敏感(受牛顿《光

学》影响)，也得益于他对农业经济中心地位的认识。神圣秩序的奇迹不仅存在于诗人对自然活动的细致观察，对不同气候环境的描绘，对修辞格的形象运用，而且存在于诗人经常涉及的人在田地劳作和上帝创世计划之间的和谐。《四季》全诗强调农村和城市之间的联系而不是冲突；国家的繁荣与农业的兴旺密不可分。自然这个“大学园”是理想的教育场所；但是，正如汤姆逊常常描写的在伦敦郊外温馨并有治疗效果的散步所显示，他坚信文明社会城乡的互助作用。在某种意义上，伦敦既被自然风光所限定，其发展又得益于此。这种自然风光指的不仅是伦敦所在的郡县，而且包括肥沃富饶的不列颠全岛。

如《秋》开始一段展示的，人类社会已经从野蛮到文明，这是一个“富饶、高尚、礼貌/幸福”的社会，一个农业生产与城市商贸取得建设性平衡的社会。汤姆逊充满信心地显示商贸企业不是对有机自然的破坏，而是人与自然和谐作用的最伟大成就：“一切都是勤劳的结果——所有/提高生活，装点生活，使生活/充满情趣”的东西。在汤姆逊的画面上找不到高尚的野蛮人；他对过去的回顾与对未来的展望一样，都以现代文明为基础，而这在他看来既顺理成章，又令人神往。《春》结尾描绘了一个被“温馨自然”所护卫的幸福家庭画面，幸福来自

物质优雅丰富，心情舒畅怡然，
归隐安谧乡间，友情图书为伴，
劳动无累多趣，生活有益人世，
还有文明美德，再加上苍护佑！

汤姆逊选择“礼貌”来描绘人类社会，把“优雅”与物质丰富相连，以及他对归隐的强调和赋予图书在家庭生活中一席之地，都表明他推崇社会性美德而不是独善其身，相信哲学思辨而不是直

接源于自然的创造冲动。他对自然界的反应与文明并带有书生气的观察方法有关。如果说《四季》各章结构使人想起维吉尔《农事诗》把牧歌、爱国主义和哲学融为一体（“田园景色恰如曼图亚牧人/无与伦比的和谐诗歌所描绘”），如果说他对风景中出现的个人理想化塑造既循传统又为道德教化服务，汤姆逊对广泛内容的涉及和对分类显而易见的兴趣则受到十七十八世纪科学的直接影响。例如，他常常用迂说法（periphrasis）区分“天涯游子”和“庭院羽人”（鸟与家禽），或把奶牛说成“奶畜群”，称鲱鱼为“翅群”，这一方面反映了当时文人习用拉丁化词汇的传统，更重要的是为了表明每一生物都在自然界有一席之地。同样，我们不时听到的关于《四季》各章缺乏技巧的观点，忽略了汤姆逊的结构原则，即他对有序世界的关注和前后统一的语气。《夏》对亚洲和非洲热带酷暑和《冬》对俄国雪域的描写似乎与主题无关，而实际上诗人是用这种强烈对比来阐明西北欧温和气候是上帝的青睐这一主题。他对哲学、英国学术和文学的赞美是为了把自己的作品置于民族和国际语境之中；他对色彩和光效的关注是为了反映一种生命力，甚至全诗最后出版的前后顺序（从《春》到《冬》）也可以看作是展示上帝创造秩序变化和延续的比喻。牛顿科学强调了视觉作为知识探讨和想象思维之基础的重要性。汤姆逊的诗作源于训练有素的观察和把说教与描述相结合，通过探讨表现宇宙之巨大、精美和丰富多彩的形象，他的诗提供了万物之合理性观点。

马克·艾肯赛德（Mark Akenside, 1721—1770）的诗作缺乏汤姆逊诗作所具有的流畅庄严。他的风格有时华而不实或故作庄重；他最重要的著作《想象愉悦》（The Pleasures of the Imagination, 1744）标题醒目，实际上不过充满夸张词汇，并没有令人信服地说明形象创造。艾肯赛德是个医生，他以朴实文风写的

文章较为可读。关于夜晚的颂诗《献给夜星》(死后于 1772 年发表)尽管用古典格言或暗示装点,仍具有某种庄严规格和自觉的平静,类似风格也体现在颇富学识的“归隐”诗《洞穴题辞》(1758)中。《想象愉悦》是一部冗长散漫且常常似狂想诗般的想象礼赞。道德说教多于学术探讨,往往陶醉于对庄严崇高的思索引起的“复杂喜悦”,而未能真正揭示想象的复杂性。在哲学上它近似《论批评》,在包罗万象方面又像《四季》,但是缺乏两者的诗韵。尽管如此,该诗仍有一些表现清晰、富有创新的章节,尤其是第三卷对一系列与诗歌创作有联系的观念(312—436行)的探讨和在未完成的第四卷对早年在泰恩谷记忆的怀念:“多少个夏日里,我独自一人/在你那安静的幽谷闲逛,/上苍无形的手把我引导。”

其它想象愉悦:丹尼斯、艾迪生、斯蒂尔

年长的批评家约翰·丹尼斯(John Dennis, 1657—1734)是激怒蒲伯的一个主要人物。在《论批评》中,蒲伯曾笼统地嘲笑“先试做雅士,再充作诗人/又变成评家,终证其愚蠢”的人,并更直接地用阿皮俄斯(丹尼斯所作滑稽剧《阿皮俄斯和弗吉尼亚》中的一个人物)来羞辱丹尼斯。丹尼斯却不是逆来顺受之辈,他在《关于最近出世的所谓论批评狂文的批评和讽刺回应》,做了同样富有挑衅性但更加恶语中伤的反击。蒲伯的进一步报复是给自己的诗加了一个注,提到某个“恼羞成怒的老职业评家,无缘无故地攻击本诗及其作者,是个地地道道的疯子”。这场争执一直延续到《群愚史诗》修订本的问世。这种针锋相对的笔墨官司当时并不鲜见。撇开蒲伯的攻击和丹尼斯的声名起伏不谈,如果说丹尼斯作为诗人和剧作家无足轻重,作为批评家他还是

有一定影响的。他的批评著作充满了对自己的才智和严格新古典主义原则之正确性的坚定信念，对后人的影响主要是他对崇高之本质的关注(尽管蒲伯嘲笑他滥用“巨大”一词)。丹尼斯的诗论，尤其是《现代诗的发展和改进》(The Advancement and Reformation of Modern Poetry, 1701)和《诗的批评基础》(The Grounds of Criticism of Poetry, 1704)，分析了诗歌的创作过程，探讨了以情感为基础的创作观念。虽然他写道“自然中一切伟大和美丽的东西都遵循规则秩序”，他也谈到“欢乐的恐怖”和“可怕的喜悦”具有启发性，并指出“既然诗的重心是激情，那么，伟大诗篇的重心就是伟大激情”。他真心崇拜弥尔顿，是最早详细地评论《失乐园》的批评家之一。《关于莎士比亚的天才和创作的三封信》(1711)则提出了对伟大诗人的一些夸张、散乱甚至盲目的观点。他津津乐道地批评莎剧的偏离常规和史实错误，并对他感觉的莎剧之缺少规划颇有微词，但仍然对莎氏悲剧“引起的恐怖”反应强烈。

约瑟夫·艾迪生(Joseph Addison, 1672—1719)比丹尼斯出生晚。一七一二年夏他在《旁观者》(The Spectator)发表系列论文“想象愉悦”，认为莎士比亚“无与伦比的天才”使他完全可以触动“读者想象中脆弱的迷信部分”。艾迪生的批评表明他对德莱顿曾论述的“幻想写作方法”必需的“奇妙的思维转变”情有独钟。尽管他把“想象愉悦”看作介于粗俗的“感官愉悦”和高雅的“理性愉悦”之间，仍然主张应该重估新古典主义批评偏见，重视想象活动对作者和读者的作用。例如，他认为牛顿和洛克的新思想改变了现代人对于观察客体与想象理解之间关系的认识。艾迪生同丹尼斯一样，相信伟大自然现象可以产生伟大艺术作品，但他进一步指出，尽管“对于想象而言，自然比艺术更宜人”，自然“越像艺术则越宜人”，反之亦然，“艺术越像自然”则越宜

人。在艾迪生看来,这种相互关系在对造物的理智观察中是不言而喻的。想象力被慈爱的造物主赋予人类,"这样我们在看到造物主的杰作时就不能漠然视之,无动于衷,在观察如此丰富多彩的美时就不能不暗自感到满足和自豪了"。

艾迪生一七一二年发表的想象论文和同年在每个星期六发表的论弥尔顿的文章,短小精悍、风趣可读,表明了他努力以关于古典和现代文学的散文来提高公众鉴赏力。这些文章同时致力于把文学研究与科学理论,与哲学、政治和道德思想的新发展,与这一时期流行的宗教乐观主义结合起来。艾迪生把鉴赏力定义为"一种心灵官能,它为作者创造的美而欢欣,对缺陷感到不快"。换言之,"鉴赏力"是对可塑的自然官能精心培育的结果。他进一步指出,"与德才兼备者交往是改进自然鉴赏力的另一种方法",因为德才兼备的人体现了时代的高雅精神,这也正是他给自己的定位。艾迪生自命为高雅社会文化标准和界限的法师,反复强调"暗自感到满足和自豪"所包含的自我信念。这种信念本质上源于宗教,但往往被等同于自命不凡。艾迪生的宗教轻松宜人,其基础是世界的和谐均衡和个人的清白无过。它视道德高于信仰,重牛顿物理学而轻神圣启示;偏爱"坚强稳定的男性虔诚",而蔑视"激情"、"狂热",后者艾迪生往往视为与以"傲慢、私欲和恶性"为特征的反社会精神罪孽相连。

艾迪生坚持不懈地传播他相信的当代"最好的观念"。在影响颇大的日刊《旁观者》(1711 年 3 月与理查德·斯蒂尔共同创办)第十期,他写道:"如果将来人们说我把哲学从学院书斋带到俱乐部和会场,带到茶桌和咖啡馆,那我就满足了。"这可以说是该刊的宗旨宣言。《旁观者》散文常常谈到的俱乐部和咖啡馆,在十七世纪末和十八世纪初的伦敦发展很快。随着宫廷影响和宫廷文化的逐渐衰弱,俱乐部和咖啡馆为贵族圈外的男性提供

了讨论和争辩的重要场所。这些非正式机构从未像法国上流社会的沙龙那样成为知识界生活中心，也没有真正像人们曾设想的那样大量传播各种知识，但其成员的确提供了一种统一并有影响的生活模式，而艾迪生和斯蒂尔正是以这种模式来定位其杂志的读者。《旁观者》每期在伦敦一地就能有大约六万读者这一点显然验证了他们的抉择。散文的虚构作者"旁观者先生"受过良好教育，见多识广，对政治敏感。以他为中心的"旁观者俱乐部"聚集了现代英国社会不同方面的代表人物，包括托利党乡绅(罗杰·德·科弗利爵士)，辉格党富商(安德鲁·弗里波特爵士)，军官(森垂上尉)和游手好闲之辈(威尔·霍尼科姆)。罗杰爵士令人可笑的乡佬举止得到善意刻画，一方面取悦老于世故的伦敦读者，一方面使怪诞的托利乡佬了解并改掉他们那不合时宜的癖好。"旁观者先生"乐观的语气显然合于坚决支持"光荣革命"结局的市民，尽管他并没有直抒政见，以免引起争议。他对金融和国际事务颇感兴趣，对安德鲁·弗里波特在股票市场的言行和在伦敦的交易表示赞赏，认为他们的努力把伦敦建成了"全球的商业中心"。他是个自豪的爱国者，对前途充满信心，认为社会在不断进步(尽管他倾向于认为女性无所事事、自负虚荣、缺乏教养)。他实质上是艾迪生理想的代言人，对社会的观察不偏不倚，富有教养又不自以为是，既向那些不善言谈的同胞施教，又代表他们的观点。他是不列颠报人之父。

理查德·斯蒂尔爵士(Sir Richard Steele, 1672—1729)出生在都柏林，是艾迪生早年的同学，后来的文学合作者，但他常常被不公正地掩盖在朋友的影子里。斯蒂尔一生阅历丰富，且常常充满矛盾。如果说他的作品在二十世纪少有读者，原因并不是作品单调。在短暂却成功的御林军军官生涯之后，斯蒂尔发表了重要论文《基督教英雄：论只有宗教原则才能产生伟人》

(The Christian Hero, 1701)。他向读者解释说，军队生涯"使人面对许多不规范"的东西，他写作此文的目的在于建立自己的宗教和道德原则，以免受"人对不可实现的享乐之追求"左右。《基督教英雄》坚定地摈弃禁欲主义，强调基督教道德，可惜未能感动斯蒂尔那些没有归化的军官弟兄；他不无苦涩地写道，该文的发表"没有产生好效果，只是使作者从好伙伴，很快变成不受欢迎的人"。或许是受到这种社会流放的刺激，斯蒂尔后来的报人生涯一直贯穿着布道气氛。他创办的《闲谈者》(The Tatler)在一七〇九年四月至一七一一年一月出版，办刊宗旨"主要是为政界人士服务，因为他们只顾公务，往往为了国家变革而忽略自己的事情"。但是，《闲谈者》未能实现这一诺言，而是在艾迪生的帮助下转而用"豪侠韵事、娱乐消遣方面的故事"取悦读者。编者的文学代言人和道德行为导师名为伊萨克·毕克斯塔夫，这个形象原为斯威夫特所创，在斯蒂尔笔下变成伦敦不道德现象的抨击者，对诸如"流氓淫棍……思想空虚的无神论者和大字不识的酒鬼……滥开玩笑的人、骗子、信口胡言的人和各种新生可鄙小人……和所谓现代智者"严加指斥。作为《旁观者》的撰稿人之一，斯蒂尔是严格的戏剧批评家，他抛弃复辟时期舞台的道德放纵，更喜爱泰伦斯剧作有节制的嬉笑。因此，菲尔丁笔下的亚当斯牧师觉得斯蒂尔晚期喜剧如《自觉的情人》(The Conscious Lover, 1722)"其严肃节制几近布道"，也就不足为奇了。

盖伊和十八世纪早期戏剧

十八世纪上半叶伦敦舞台上演出的大量古今悲剧、喜剧、田园剧、滑稽剧和改编的外国剧目中，只有约翰·盖伊的《乞丐的歌剧》在二十世纪保留剧目中仍占有一席之地。尽管直到维多利

亚时代中期，这个时期的某些剧本一直享有盛誉，并在剧院有吸引力，它们曾享有的盛誉已经被此前充满性爱的复辟喜剧，和此后谢里丹和哥尔德斯密斯的浪漫喜剧所淹没了。考利·西伯(Colley Cibber, 1671—1757)在蒲伯的讽刺诗《群愚史诗》第四卷地位显赫，其剧作可作为放纵的复辟舞台与斯蒂尔的严肃价值观之间的过渡。西伯早期剧作与范布勒和法夸尔的作品相似，但正如一七四〇年发表的《喜剧家考利·西伯先生申辩》所强调的，他认为"放荡的剧院最容易腐蚀人心"，这种局面只有用"合适的方式"把剧院办成"道德行为学校"来改变。一六九六年发表的《爱的最后转变》是部感伤传奇喜剧，没有放纵粗俗的淫秽逗趣，为新型剧作的产生和发展起了重要示范作用。西伯的其它剧作，尤其是《爱情塑造人》(1700)、《可与不可》(1702)和《自在丈夫》(1704)同样表明他致力于免俗，并推崇经验的教化作用。他改编莫里哀的《达尔杜弗》而成的《不效忠者》，几乎让人看不出原作，但全剧不过是以沃尔夫医生的罪恶阴谋为中心，针对斯图亚特王朝复辟派的宣传。西伯的悲剧《泽克塞斯》(1699)和《凯撒在埃及》(1724)可以说为蒲伯把他推上笨伯王座提供了依据，但风行一时的改编本莎士比亚《理查三世》(1700)则证明他确有表现夸张戏剧情节的才分。

艾迪生的悲剧《卡托》(Cato, 1713)曾享有盛誉，并获得丰厚收益。该剧表现坚守原则的罗马共和派主人公宁可自尽，也不屈服于胜利者凯撒的极权暴政。在第四幕的危机时刻，卡托预言他那为共和事业而献身的儿子血不会白流："那个坚定的爱国者/全心地护佑人类的福泽，/尽管牺牲于内讧、罪恶和命运，/终会发现他那慷慨献身与世长存"。这种情感使该剧广受欢迎，因为它迎合了辉格党人为他们在不列颠促成的"光荣革命"张目的需要。歌颂爱国主义自由精神的基调贯穿尼古拉斯·罗

(Nicholas Rowe, 1674—1718)的悲剧《帖木儿》(Tamerlane, 1701)始终,他笔下曾横扫欧洲的帖木儿与马洛的悲剧迥然不同。罗把主人公看作所谓开明的威廉三世化身,把他塑造成自由斗士,与之相对的是巴扎兹特的丑恶行径,后者显现隐喻路易十四。罗的另一部悲剧《忏悔女》(The Fair Penitent, 1703)曾长期受到推崇,其心理刻画引人注目。悲剧表现的是"假又美"的凯利斯塔和引她堕落的"傲慢、多情又放荡"的罗塔里奥的不幸遭遇。该剧没有循英雄悲剧文辞华丽浮夸的模式,而是注意准确表现和探讨复杂模糊的人际亲密关系。这种对亲密关系的表现或许受到罗为之服务的伦敦新剧院更紧凑的内部结构影响。同他后来写的《简·韶》(Jane Shore, 1714)和《简·格雷夫人》(Lady Jane Grey, 1715)一样,《忏悔女》为新一代女演员提供了饰演英雄角色的机会,并表现了对历史上陷于自己无力控制的政治或感情纠葛的女性的深刻同情。塞缪尔·理查逊在其表现中产阶级生活的小说《克拉丽莎》中借鉴了凯利斯塔的悲伤和罗塔里奥的鲁莽,这表明了罗对表现十八世纪文化中女性自觉意识所起的作用。

苏珊娜·森特里弗(Susanna Centlivre, 1669—1723)的喜剧和乔治·李洛(George Lillo, 1693—1739)的家庭悲剧《伦敦商人,或,乔治·邦威尔》(The London Merchant, 1731),表明十八世纪早期戏剧在相当程度上关注城市中产阶级价值观念,这与贵族或宫廷文化行为和情调迥然不同。尽管男作家和男经理在当代戏剧舞台占主导地位,森特里弗仍取得了引人注目的成就。她创作的十六部剧作表明她对舞台艺术、人物塑造和情节安排掌握娴熟,可是就连她晚期创作的两部优秀喜剧《奇迹:女人守密》(The Wonder: A Woman Keeps a Secret, 1714)和《妻子的大胆抚慰》(A Bold Stroke for a Wife, 1718),现在也没有引起多少注

意。《大胆抚慰》描写女主人公安妮·洛弗丽为能同芬威尔上校结婚，需要得到四位监护人同意。机智的芬威尔冒充从宾夕法尼亚来的教友会传教士，但是最后被"真西蒙·普尔"的到来给揭穿了，这一情节使"西蒙·普尔"一时成了英语中的时髦词，并创立了后来剧作家常常使用的原型。乔治·李洛在《伦敦商人》中对致命的迷恋进行了独到有力并极富戏剧性的探讨。伦敦商人索罗古德(Thorowgood，完美)的徒弟乔治·邦威尔被娼妓引诱，在她的唆使下偷了雇主并最后暗杀了叔父。罪行揭露之后，邦威尔诚心悔过，女同伙却执迷不悟，至死仍声称："判决因穷而盗的法官要是穷了也会成为盗贼——所以你们就继续互相欺骗和攻击吧。但女人却是你们共同的猎物。"剧中作为城市牺牲品的人——现实和潜在的——都被赋予庄严气质，而这种气质在传统戏剧中只属于贵族。《伦敦商人》通过索罗古德的形象和情感歌颂了资产阶级价值观，剧中不时直接表现亲女权主义观点，与当时大多数英雄悲剧故作姿态适成鲜明对比。

约翰·盖伊(John Gay，1685—1732)的作品表现了对传统形式、英雄观念和古典规则的更全面挑战。盖伊对于滑稽剧的极大兴趣可能受到他与斯威夫特和蒲伯密切关系的影响。他们一起组织了涂鸭社，这是一个以托利党人为主，由志趣相近的作家组成的松散团体，旨在揭露"文坛的虚假"。一七一七年发表的《婚后三小时》(Three Hours after Marriage)是盖伊、蒲伯和约翰·阿勃斯诺特(1667—1735)合作的产物，充满诙谐的双关语和直接与间接的人物漫画。最初扮演普劳特威尔(Plotwell，情节好)这一角色的考利·西伯，据说后来才明白他扮的角色正是对自己所谓文学才能的讽刺，而特雷门德斯(Tremendous，巨大)爵士则用来嘲笑老对头约翰·丹尼斯，他的剧本"在第一个晚上让观众怜悯，在第三个晚上让作者恐惧……并激发了更崇高的感

情——惊诧”。盖伊此前的剧作《无以名之：一部悲喜田园闹剧》(The What D'Ye Call It: A Tragi-Comi-Pastoral Farce, 1715)，曾经以嘲笑偶句悲剧和表明剧中剧荒诞布景不和谐来揭露英雄剧的虚假。一七二八年发表的《乞丐的歌剧》(The Beggar's Opera)则出色地超越了两部早期剧作中刻意描画的无聊。该剧历久不衰的吸引力或许是由于它对英国民歌和歌谣曲调的借鉴(这样做最初是为了揭露意大利歌剧的浮夸)，其真正讽刺意义在于生动揭露政治和道德方面的价值混乱，并打破传统戏剧对观众期待的满足。这部所谓“新门牧歌”的主题是斯威夫特给盖伊提出来的，一方面探讨地下犯罪团伙的罪恶行径，另一方面暗指政客的幕后活动实际上与罪犯如出一辙。言行不一、表里矛盾因此成为剧情的关键。如果说伦敦上流社会认为阉人歌手美化了自己的文化，盖伊则既嘲笑了有性的上流显贵，也嘲笑了他们所崇拜的无性偶像。在盖伊同代人看来，擒贼者皮楚姆(他一开始“坐在桌前看账本”)的形象既代表著名罪犯江奈生·魏尔德，又代表操纵一切的辉格党首相沃波尔。该剧不断使人重新审视上流生活与下层生活的区别。它表现穷人的乞讨、无赖、卖淫和偷窃，同时暗示这些丑恶现象也说明统治阶级在怎样运用其权力。权力不仅导致腐败，而且是腐败的原料。

与其剧作比较而言，盖伊的诗没有引起多大重视。一七〇八年发表的《乡村游戏》(Rural Sports)和一七一四年写的《牧羊人一周》(The Shepherd's Week)表明诗人在尝试牧歌，同时对阿卡狄亚式逃避现实、沉醉风月予以嘲笑(尽管他在1718年为亨德尔的歌剧《埃西斯和伽拉忒娅》所作歌词以比较严肃的态度对待阿卡狄亚)。盖伊最优秀的诗作《琐事，或，散步伦敦街头的艺术》(Trivia: or The Art of Walking the Streets of London, 1716)摈弃了牧歌，改而探索新的城市“田园诗”，一种反田园理

想的艺术形式。这首由三部分组成的诗歌把乡村习俗搬到城市，并诙谐地利用了严格的诗文形式与伦敦生活的杂乱无章之间的对比，把拉丁化的庄重严谨与对伦敦地理的详细观察结合了起来。杜撰的大路女神琐事像诗神缪斯一样，引导诗人穿过熟悉的迷宫和困难，从偏僻小巷到通衢大道，从白天到黑夜，从地下世界到上流社会，然后又回到喧闹混乱的商人小贩生活中。

笛福与小说的"兴起"

丹尼尔·笛福(Daniel Defoe, 1660—1731)一七二四至一七二六年间发表的重要地理著作《不列颠全岛纪游》(A Tour through the Whole Island of Great Britain)有一个贯穿始终的主题，歌颂新生的联合王国引人注目的发展和繁荣。例如，他到达雷丁时写道，这是个"富有的小城，建筑漂亮，居民富裕，商业发达"；他发现利物浦是"不列颠的奇迹"，其"财富、人口、商业和建筑仍与日俱增"；埃克塞特以"拥有大量贵族雅士"而闻名，"但也满是商业和制造业"；利兹是"一个富饶而人口众多的市镇"；随着苏格兰与英格兰合为一体及大西洋贸易的开放，格拉斯哥已经发展成为"伦敦以外，整个不列颠最干净、最漂亮、建筑最整齐的城市"。笛福对国家经济发展表现的满足，并不局限于南部商贸城镇和北部新兴工业城市，尽管他显然强调城市生活多于农业活动。从南郊观察伦敦得到的印象逼他绞尽脑汁，搜寻最合适的形容词。他写道，伦敦"提供了全球目前最宏伟壮丽的景色，这可能是自从罗马在欧洲坍塌，耶路撒冷圣庙在亚洲焚毁以来全球最壮观的景色"。正如《纪游》所显示，笛福见多识广，对扩张中的国家观察认真细致，有时表现傲慢，但他在想象中和实际上总是受到出生地伦敦的吸引。伦敦是他的参照物，是检验

其它地方商业状况、商人增长和新建筑发展的尺度。

笛福被一代代文学史家和批评家尊为第一位英国小说家，这个观点值得商榷。他在中年以后发表的小说作品源于尝试综合其它文学形式，尤其是政论散文、传记、历史和游记；他的小说包括所有这些形式的因素。他也不是小说形式的唯一创始人，现在我们知道小说先驱包括一长串男女作家。《鲁滨孙飘流记》(Robinson Crusoe，这很可能是他的第412部〔篇〕著作)通过改造清教忏悔叙事来适应虚构的道德故事。笛福或许给人一种完美的现实主义印象，但他绝没有意识到自己在初创一种新的艺术形式。他也不见得认为小说比他写的《彼得大帝纪》和《聋哑仆人邓肯·坎贝尔传》，在道德教化方面更高明或有什么本质区别。笛福只是掌握并利用了一种具有复杂模糊渊源的文学形式。

小说艺术在一七二〇至一七八〇年间获得巨大发展，其教化娱乐作用很快被以中产阶级为主的读者所接受，这是人所共知的。笛福对“光荣革命”和英格兰与苏格兰联合之后不列颠人口增长和经济繁荣的欣喜了解，可以与他对当时读者的关注联系起来。随着工商阶级的发展，教育水平会提高，闲暇时间会增多。商人妻女很少涉足商业活动；职业阶层和乡村绅士家庭中的女性虽然教育稍好，也需设法消磨闲暇时光。那些由于清教诚实传统影响和社会地位及教育所限而对宫廷风格敬而远之的读者，尤其易于接受简明易读，又有严肃教育意义的“写实”文学。如果说深受商业、职业和伦理价值观影响的都市观众逐渐摈弃了戏剧表现的英雄主义偏见，英国小说的发展则迎合了读者对强调个人经历重要性的新型文学的要求。十八世纪前半叶小说的中心人物当然不全取自中产阶级，但贵族人物很少，宫廷人士则没有。暴政和暗杀被家庭化了；篡权被遗嘱更改、遗产继

承方面的争议所取代;求爱结婚变成个人感情问题而不是政事;随着战场厮杀的隐退,病榻死亡进入英国小说。甚至理查逊笔下临终的克拉丽莎所十分关注的葬礼服饰也富平民色彩。

笛福对官方审查和书籍交易的不确定性有丰富经验,这在他一七一九年以《鲁滨孙飘流记》开始写作生涯新阶段时大有益处。他此前的经历充满因鲁莽行事而引起的各种变迁和困难,从一个受尊敬的长老会派伦敦商人,经过参加蒙默思公爵失败的叛乱和支持威廉三世,最后变成政府的雇佣间谍。他在文学上第一次获得成功是讽刺诗《真正英国人》(The True-Born Englishman, 1701),认为威廉和他带来的荷兰人真正代表英国人利益,但这次成功却因他的讽喻小册子《消灭不同教派的捷径》(The Shortest Way with Dissenters, 1702)引起的激烈反应而黯然失色。他本意是在当时的政治形势下,以不信国教者该被消灭这种反讽夸张手法为教友赢得同情,结果却使自己成了政府迫害的牺牲品。小册子被当众焚烧,笛福被关进监狱,并被绑在柱子上示众。他于一七〇四年创办每周三期的《评论》杂志,并长期以自己撰稿为主;后来作为政府雇用的间谍,在苏格兰搜集对拟议中两国联合的反应。在苏格兰的这段经历为他的《纪游》和《联合形成史》(History of the Union, 1709)提供了素材。《鲁滨孙飘流记》区别于笛福早期作品的标志,是表现个人道德情感而不是鼓吹社会变革;它可能也是宣传品,但重心是精神而不是政治。"约克海员"鲁滨孙·克鲁索只用大约三分之二的篇幅描写他在荒岛的生活,但那二十八年的经历是回忆录最激动人心的部分[1]。由于经历特殊,他是一个理想的叙述者。克鲁索"出身良家",因其"良好"教育而"未能习得一技之长"。

① 这一句话原文似乎有点逻辑问题,可考虑删除"只"和"但"两字。

他决定当海员是反抗心理所致，要对抗父母的期望；从此他失去了上帝的护佑，经过了千辛万苦才重新获得这种护佑。克鲁索在岛上的自我发现、土地开发和灵魂改造，以及后来把自己的信仰和行为准则强加于星期五，常常被诠释为表现欧洲人的殖民主义过程；但克鲁索的故事既有特殊意义，也有更广泛的一般意义。当星期五、星期五的父亲和西班牙水手（他们都是主人公从野蛮的食人者手中解救的）先后来到他的荒岛，克鲁索认为自己是一个“拥有无可争议权力”的国王，是“绝对统治者和立法人”。这样，他建立起了许多同时代欧洲人会认为特别激进有害的原则：允许异教徒、新教徒和天主教徒和睦相处的“信仰自由”。这种原则在当时的不列颠还没有完全实现。更重要的是，克鲁索的英雄主义表现了一个普通人的意志同异己的环境作斗争；在他力所能及的范围内，他是作为孤独的流放者——而不是原始殖民者——来理智实际地控制其环境的。他认真甚至啰嗦地记下自己的经历和成功，是因为他在记录自己的道德新生。他是有条不紊地写日记的人，一方面为自己材料充足感到高兴，另一方面也清醒地知道勤奋的人会得到仁慈上帝的帮助。

同年发表的《鲁滨孙飘流记续集》没有取得首卷那样的成功。笛福轻松使用第一人称叙述形式模仿日记和忏悔式回忆录的技巧，在他从一七二〇到一七二四年间发表的一系列小说作品中显而易见。《摩尔·弗兰德斯》（Moll Flanders, 1722）和《幸运情妇》（即通常说的《罗克萨娜》〔Roxana〕，1724）的叙述者是最后才忏悔的善做生意的女性。出生在监狱中的摩尔风趣而实际地叙述她与丈夫、情人和引诱者的模糊关系，以及她由于偷窃而被流放到弗吉尼亚，并最后获得物质和精神幸福的过程。她的经历是艰难的，但仍然是上升的，这与普雷沃神父所著《曼侬·莱斯戈》（Manon Lescaut, 1731）中身为暗娼的女主人公截然不同。

如果说摩尔的回忆录有些尴尬地显示了对一段荒唐生活过于细致的回顾，罗克萨娜的故事则表现了更少情趣的自我描述过程。罗克萨娜从正派体面到堕落，部分原因是她所依附男人的不公正对待，同时也与她颇为自私的自我保护意识有关。她在《前言》中宣称，"不得体的行为和不合适的言词都被尽力删除了"，这使我们不仅预感到主人公新教忏悔的作用，而且知道她的故事可能会令人失望地含糊其辞、遮遮掩掩。《辛格尔顿船长》(Captain Singleton, 1720)描写了一个海员的经历，他一开始"毫无道德或宗教感"，后来成了叛匪和海盗，最后终于找到了宗教道德、正当钱财和美满婚姻。这是一部松散杂乱的小说，但关于穿过非洲中部的描写给它增添了历险色彩。笛福在《摩尔·弗兰德斯》的《前言》中申明的"故事是为道德服务，而不是道德为故事服务"，同样适用于《真正高尚的杰克上校的不平凡生活》(通常称为《杰克上校》[Colonel Jack]，1722)。小说对杰克作为少年扒手在混乱恐怖的伦敦贫民窟生活的描绘，几乎像霍格思绘画一样真切感人，奇怪的是随着主人公生活经历的拓展，这种真切感人的描绘却消失了。小说的主要缺陷是叙述者对他所沉醉其中的罪孽感到不安，竭力使故事为结尾表现的道德说教服务。尽管如此，正如杰克在小说尾声所说，"很可能，当我写下这些故事时，我并未料到写自传会在英国这么流行，或者说如我现在发现的由习惯和时尚所导致的这么适于别人阅读。"他又写道，"如果作者致力于道德和信仰的改善和反思，小人物的生活或许可以对读者有多方面的教益。"

笛福的两部引人注目的"历史"叙事，在很大程度上为十九世纪历史小说发展提供了先例。《瘟疫年纪事》(A Journal of the Plague Year, 1722)和《保王党回忆录》(Memoirs of a Cavalier, 1724)都是历史想象的成功之作。《保王党回忆录》中杜撰

的作者安德鲁·纽波特上校是个正直的军官，先在三十年战争中参加了瑞典国王古斯塔夫斯·阿道弗斯的德国战役，后来又在英国内战中为查理一世服务。他对马格德堡被围困和劫掠以及对埃奇山和纳斯比战斗的描写十分详尽，常常是客观白描（这或许是军人叙述者固有的弱点）；该书的主要意义在于纽波特对古斯塔夫斯·阿道弗斯本人及其新教事业的忠诚，和他对与英国国王和教会结盟的冷漠。作为笛福著作中罕见的上等人叙述者纽波特的失望，表明他支持查理是阶级责任而非个人意愿。《瘟疫年纪事》号称是"一六六五年伦敦瘟疫期间发生的、社会和个人生活中最引人注目事情的观察或回忆"，假托为"瘟疫期间一直住在伦敦的一个市民"所作。流行淋巴腺鼠疫的威胁在十八世纪已经大为降低，但是笛福的同代人对此并不了解。这本书有两个目的，警告人们注意当前瘟疫的威胁，对不久前人们表现出的坚韧不拔予以回顾和评价。这位坚定的市民作者只是观察、记录、分析；他对原因一无所知，被结果深深震撼。他讲的故事既是一连串轶闻，也是统计尝试，但它又是局内人的叙述，是"一个无职白人"面对不可理解的社会问题作出的思索。他宣传基督教的安慰忍耐，又对上帝的意旨感到困惑，同时也注意到一些市民表现的基督徒博爱以及另一些人显然不合教义的自私自利。尽管有时显得散乱，细节描写也过冗长，《瘟疫年纪事》仍不失为富有创新的小说尝试，其对叙述语气和统计数字、事实与印象的融合几乎令人难以置信。

世纪中叶的小说：理查逊、菲尔丁兄妹、夏洛特·伦诺克斯

亨利·菲尔丁（Henry Fielding, 1707—1754）和塞缪尔·理查

逊(Samuel Richardson, 1689—1761)写于十八世纪四十年代的小说,构成了后者所说的"新型作品"。他们的小说并非抛弃了笛福所创的自传模式,而是将其发展完善并最终超越了。约翰逊博士一七五〇年曾在《漫游者》杂志谈小说创作,认为小说"按真实情况表现生活,用日常发生的事件来丰富生活,受人际交往中实际存在的情感和品格影响"。他认为"英雄传奇"已经消亡,代之而起的是一种新型散文叙事作品,它"用简单的方法表现自然事件,引人入胜却不标新立异"。十八世纪四十年代小说以其构思新颖和表现丰富而闻名。理查逊小说在国内外读者中产生的轰动效应毋庸置疑。《帕美拉》(Pamela, 第一第二两卷 1740 年出版)在伦敦出版第一年就再版了五次,并受到戏仿,被译成法文,还在一七四四年被梵蒂冈教廷列入《禁书录》(这一殊荣直到 1900 年才被取消)。《克拉丽莎》(Clarissa, 1747—1749)也以一七五一年的法文编译本(普雷沃神父所作)以及德语和荷兰语译本在欧洲大陆赢得广大读者,并获得狄德罗的感人颂词和卢梭的尽情赞美。第一个流通图书馆一七二六年在爱丁堡问世,迟至一七四〇年才出现在伦敦;流通图书馆使书价较高的小说也能到大众读者手里。由于受到不想买书或无力买书的读者欢迎,这种由读者预付款支持的图书馆很快出现在几乎每个城镇。各种新的文学作品——尤其是小说——以不高的收费,得以在广大读者中流通;在此后大约两个世纪里,一本书在图书馆读者中的流行程度,成了真正商业成功的标志和流行地位的检验尺度。通过消除文学鉴赏中某些地区和阶级差异,图书馆为共同鉴赏标准的产生发挥了重要作用。玛丽·沃特利·蒙塔古夫人(Lady Mary Wortley Montagu, 1689—1762)是书信作家、女权主义先驱,也是势利文人。她慨叹《帕美拉》博得"各国女仆的欢心",这不仅证明了理查逊的成就,而且也间接认可了新艺术形

式的普遍吸引力。

理查逊成为小说家颇出人意料。作为一个自学成才的伦敦商人,他对所谓"上流"社会或"高雅"文学知之甚少。他十六岁开始在印刷铺当学徒,工作勤勤恳恳,先后两次结婚娶的都是老板的女儿,一七五三年成为书商公司经理,其经历足可与霍格思描绘的勤奋徒工相媲美。理查逊晚年承认曾利用老板勉强提供的"休息娱乐时间"刻苦自学,还自己买蜡烛"以便不给老板增加一点负担"。虽然他关于自己求学经历的表白颇为自负,他声称曾与一位地位很高、"家资富裕、如未早逝则会对我十分提携"的上等人通信,则预示了他后来对阶级地位问题的关注。但他绝不是在社会或道德方面的反叛者。在十八世纪三十年代,身为出版商和印刷厂老板的理查逊对于一些笛福作品的重版起了重要作用,虽然他自己的第一部作品、一七三三年出版的《徒工手册》,只不过是为渴望致富的中下阶层提供的道德说教而已。按理查逊自己的说法,他开始写小说的起因是应约写一部新手册,为读者提供关于日常生活问题的"书信"范文。这些范文有慰问信、拒绝借贷信、奶妈和女仆推荐信,还包括一组书信,描写贞洁的女仆抵抗雇主引诱,最终两人结婚的故事。《帕美拉,或,美德有报》就脱胎于这个对靠自己努力发家的理查逊颇有吸引力的故事,并添加了一些关于性道德的所谓挑逗描写。《帕美拉》并不是第一部书信体小说(此前有数以百计的书信体小说故事),却是影响最大的一部。帕美拉的故事部分是以写给诚实父母的信讲述的;信无法寄出时,她就写日记。与鲁滨孙·克鲁索、杰克上校和摩尔·弗兰德斯那种面向公众的回忆录形式不同,帕美拉的信是私人的,当时的读者读这些信感觉像闯进了叙述者的心灵。对帕美拉美德的报偿是雇主的尊重和爱情,但她赢得这种报偿的缓慢过程使有些读者认为她是个精于算计的假正经,是

对贞洁婚姻价值了如指掌、一心借此攀高枝的势利眼。这些问题在理查逊充满挫折的性追求和男女之间、主仆之间互不理解的故事中没有得到完全解决。小说过半时帕美拉对父母抱怨说“穷人被傲慢的富人所鄙视”，而“我们本来都是一样的；许多吹嘘古老家族的上等人，远不如我们的血液纯洁健康”。这既宣扬了平等原则，也默认了区别的存在。在第二十四封信里，她自豪地宣称她是“帕美拉，一点不错；我一点不错是帕美拉，她本人！”在这里她的意义也是模糊的。尽管理查逊自始至终关注个人的独立性，尽管帕美拉最终无可指责地进入了上流社会，自我(selfhood)主要是由女主人公之缺失来定义的，至少在理查逊的第一部小说里是如此。

同样的指责却不适用于理查逊的代表作、卷帙浩繁又结构严谨的《克拉丽莎，或，一位小姐的故事》。小说有四个主要写信人，克拉丽莎·哈洛和挚友安娜·豪、洛夫莱斯和朋友约翰·贝尔福德，此外还有很多次要写信记事的人，或富有远见或目光短浅，或身临其境或冷眼旁观，或文笔流畅或文理半通。《克拉丽莎》不仅有多种声音，更充分运用了叙事的多重视点。虽然多重视点有可能危及叙事发展脉络，但理查逊用精心安排的时序避免了可能出现的混乱。小说开始时安娜·豪致克拉丽莎的短信，不仅表达了她对“你家里出现的麻烦”的关切，而且提出了一个重要主题。尽管小说似乎是从“事件中”开始——关于决斗的消息和恋情“传言”——安娜写于一月十日的信实际上引进了一个“私人”叙述过程，这一过程将要循季节的交替延续接近十二个月。克拉丽莎被迫离家以躲避强迫婚姻是在春季；她被所谓的“救星”洛夫莱斯麻醉强奸是在仲夏之夜；她死于十二月，而她的死又导致了使洛夫莱斯受致命伤的第二次决斗。

哈洛家族是获得成功的农村土地贵族，并建立了与伦敦的

联系。如果克拉丽莎姐妹二人的嫁妆可以省却，哈洛家族准备在社会阶梯上进一步攀升；克拉丽莎与其貌不扬、但家资富裕的暴发户索姆斯成婚，颇合除她自己之外的众人心意。家族关注的根本问题是金钱、地位和竞争，从而逐渐把克拉丽莎孤立起来；她先是受到妒忌，然后在经济和人身方面受到仇视，最后遭到强烈迫害。她以强调自己的道德人格来抗衡敌视和排斥。理查逊给小说的冗长题目指出，这个故事将展示"在婚姻方面，家长和子女的失误可能会导致的苦难"。这一观点在(后来所加的)《序言》中得到重申，他告诫家长不要"在事关重大的婚姻方面滥用他们对子女拥有的权力"，还特别警示女子不要鄙视老实男子，青睐风流少爷，"因为人们所笃信的浪子回头金不换是很危险的"。小说清楚表现了家长和恋人是怎样不正当地使用权力。作为受害者，克拉丽莎受到家长责难、兄弟姐妹竞争和恋人的肉体与精神折磨等多方面摧残；但她也是谨慎与良知的模范形象，用耐心和理智忍受了缓慢的受难历程。她是第一位具有中产阶级特性的女主角，是小说中出现的第一位新教女圣徒。洛夫莱斯身为克拉丽莎表面的保护人、潜在的爱人和足智多谋的实际对手，是从复辟时期戏剧中的贵族浪子脱胎而来的。他醉心于玩弄诡计，追猎女人；他曾对贝尔福德说，"我挖坑的时候，想象着把我的猎物放进去，给她捆住腿脚，让她睁着眼睛：然后，男人就可以居高临下看着她，并说，哈-哈，宝贝儿，你怎么到这儿来啦?"得意之情溢于言表。对克拉丽莎的每次折磨都促使他想出新的手段。洛夫莱斯认为她实际上心照不宣地钟情于自己；克拉丽莎逐渐认识到这一悲剧事实，即她应为自己受难负有部分责任。理查逊的小说技巧也表现在他先于弗洛伊德，认识到钟情和厌恶并非两极对立的情感。克拉丽莎在信中对安娜·豪坦言，"像他(洛夫莱斯)这样的男人，我们并不自然感到讨

厌”，她有可能“喜欢他”胜过所有男人。她进一步写道，“按理性的指令喜欢或讨厌某人”是很难做到的。克拉丽莎的情感同她的身体一样遭到洛夫莱斯的玷污。她被强奸以后所写的信表明她的思路已乱，只能求助于寓言轶事来把握意义；大量的特殊符号、破折号、星号、书商印花，表明她的原稿混乱到何种程度。长长的死亡过程接近尾声，痛心悔过的贝尔福德目睹了克拉丽莎最后的时刻，聆听了她的遗言，这时文本出现新的混乱和空白，表明他自己感情受到震撼的强度。克拉丽莎的死是基督徒的死，因为她重新发现了受难的意义。小说叙事是由安娜·豪的信提到的克拉丽莎之兄詹姆斯与洛夫莱斯的决斗开始的，又以洛夫莱斯受致命伤的第二次决斗结束。他在痛苦中死去时说道，“这是报应！”

理查逊的第三部书信体小说《查尔斯·格兰迪森爵士传》(The History of Sir Charles Grandison)，没有令人满意地表现出《克拉丽莎》所引起的那种震撼人心的紧张或焦虑，主要弱点是他在友人督促下写的“好人”形象做主人公。小说开局不错，写一女子初入上流社会(这是本世纪晚些时候引起范妮·伯尼兴趣的一个主题)，可是一本正经的格兰迪森一出场，小说就兴味索然了。哈丽特·拜伦在遭浪子劫持时被查尔斯爵士救下，她后来起了重要作用，使男主角从与意大利天主教徒的爱情纠葛中解脱出来。一切都是那么循规蹈矩、死气沉沉。《格兰迪森》的长处是其比较快的节奏和偶尔出现生动的社会喜剧，但是在大多数读者看来，这些优点难以弥补其不足(尽管简·奥斯丁和乔治·艾略特在理查逊的小说中最推崇这一部)。

曾经对《帕美拉》严加指斥的亨利·菲尔丁对《克拉丽莎》推崇备至，竟在一七四九年写信给理查逊表达他对第五卷的喜爱之情。他完全放弃了习惯的反讽笔法，直截了当地写道：“让您

给打动的心自由地诉说吧。我的同情心常常被激动，但我的钦佩之情则更强。”与稳重的中产者理查逊不同，有绅士背景的菲尔丁是一七二八年以《几出假面剧中的爱情》(Love in Several Masques)在剧院开始其文学生涯的。此后又改编了两部莫里哀喜剧(《屈打成医》和《吝啬鬼》)，写了一系列成功的喜剧，包括讽刺庸俗文人和书商的《作者的闹剧》(The Author's Farce)和剧名惊人的《对强奸的强奸，或，法官作茧自缚》(Rape upon Rape，均为1730)。著名的滑稽剧《大拇指汤姆：悲剧》(Tom Thumb: A Tragedy, 1730，次年出版改写本更名为《悲剧的悲剧》)利用戏仿、暗示、不规则无韵诗、故作感伤和文人编辑等手法达到极好效果。菲尔丁对于戏剧形式的调侃于一七三七年戛然而止，因为他的政治讽刺剧《巴斯昆》(Pasquin)和《一七三六年历史纪事》(The Historical Register for 1736)促使沃波尔政府通过了戏剧法，加强戏剧审查，并取消两家老剧场之外的私营剧场。

但是，菲尔丁确实从戏剧实践获益匪浅。他的小说表现了对习语对话的娴熟掌握，对事件布局的透彻理解和对轰动结局的青睐。对滑稽形式的偏爱也影响了他一七四一年针对《帕美拉》写的第一部反感伤讽刺小说《夏美拉·安德鲁斯生平申辩》(An Apology for the Life of Mrs Shamela Andrews)。《夏美拉》意欲揭露早些时候问世的小说中“臭名昭著的虚假诓骗”；它还“真实公正”地表现了精于算计的假正经女子“无可比拟的手腕”。夏美拉对她的“霉德”高谈阔论①，喋喋不休，宣称要谈论“高尚计划直到吃晚饭”。她的雇主和未来丈夫在原小说中被称

① 菲尔丁改帕美拉(Pamela)为夏美拉(Shamela)，意在攻击前者之虚伪。夏美拉没有教养，总是把“virtue”(美德)说成“vartue”，试译为“霉德”。菲尔丁还给了B先生完整的姓“Booby”(布比)，意即“呆子”。

为B先生，现在真相大白，原来真名叫"布比"，而在原书中富有同情心的威廉斯牧师"也表现得与在《帕美拉》中迥然不同"。《夏美拉》系统地戳穿了理查逊的道德说教和书信体叙事的主观本质。

一七四二年当菲尔丁在《约瑟夫·安德鲁斯的经历》中对理查逊再度出击时，他用第三人称叙述取代了眼睛向内的书信体。叙述者健谈好客、闻多识广；他侃侃而谈，与读者共享笑话和文雅暗示，把我们带入一个与理查逊的世界大相异趣的老练的绅士话语世界。尽管《约瑟夫·安德鲁斯的经历》以对《帕美拉》的戏仿开始——描述在布比家族另一支做仆人的帕美拉之弟的生活故事——它很快就超越这种戏仿笔调，转而探索新古典主义小说形式。在小说《序言》中，菲尔丁认为他的书"是一种新形式的写作，我不曾记得我们的语言里有人尝试过"，并概述了他"喜剧性的散文史诗"的小说观点。他设想的散文传奇包罗万象；继承史诗中人物、事件、语汇和关联的广泛性，而用"喜剧"非"严肃"原则重新安排这些材料。对喜剧特点的强调引出了"滑稽"(ridiculous)在艺术中的作用。菲尔丁认为滑稽的真正渊源是人的作假，而作假的原因无非两个：自负或虚伪。小说作品不循《帕美拉》的说教同样可以成功地传播道德观点；而且它可以嘲笑缺点过失，不必为反过失布道讲经。为了寻找根据，菲尔丁提出了本·琼生，认为"他对滑稽理解得最透彻"，并"主要针对虚伪作假"。这篇《序言》对小说理论的探讨在具体叙事中得到了应用；更确切地说，理论探讨中涉及的史诗和喜剧两种类型在文本中结合起来。正如该书全名《约瑟夫·安德鲁斯及其朋友亚伯拉罕·亚当斯先生的经历》所表明的，小说有两个主要人物，天真纯朴的约瑟夫和他的保护人、同样天真纯朴的新教牧师亚当斯。亚当斯学识渊博、头脑清醒，"却像刚出生的婴儿，对处事之道一

无所知”。约瑟夫和亚当斯二人，同史诗中的人物一样开始了不断发现新景象的旅行，但是他们遇到的大都是自私、邪恶和腐败。与他们经历的邪恶世界相对的不仅是亚当斯的无私，而且有弱者穷人表现的出人意料的慈善。如果说小说揭露了各种伪善的表现，它同时也展示了腐败世界缝隙存在的纯朴善良：这是不求报偿的美德。

一七四三年作为《杂集》第三卷出版的《大伟人江奈生·魏尔德传》(Jonathan Wild, the Great)，进一步表现了小说家对利用滑稽揭露虚伪的探索兴趣，也再次强调了菲尔丁对社会道德的关注。故事围绕简单的传记模式展开：“伟人”带给“人类各种麻烦”，而“好人”化解麻烦；“伟人”利用社会，“好人”维护社会。不管是在上流生活还是普通生活中，“伟人”都是榜样：因此，如果身兼职业罪犯和抓贼高手两职的魏尔德可称“伟人”，那么首相罗伯特·沃波尔之类“伟人”也与窃贼无异。《大伟人江奈生·魏尔德传》表现的反英雄立场，对菲尔丁在十九世纪最忠诚的崇拜者萨克雷有很大影响。在其篇幅最长内容最深刻的小说《弃儿汤姆·琼斯的历史》(The History of Tom Jones, A Foundling)中，菲尔丁重新探讨“好人”与“伟人”的模糊界限，和他在亚当斯牧师形象刻画中涉及的自由教派的信仰与善举并重。从一个重要方面看，《汤姆·琼斯》的道德观属于高尚的“善良本性”这一贵族信条，指的是一种如小说家所言“出身卑微、教育不良者中少见的”慷慨精神。小说中品格高尚的乡绅奥维资对养子、时常行为不轨的主人公告诫说，他本性有“不少善良、慷慨和自尊”，但是要想生活幸福，还必须习得“谨慎和宗教信仰”。汤姆出身不卑，因而自然行为“高尚”是小说若隐若现的前提，这是无可争议的；但是，因此把《汤姆·琼斯》看作不过是重申贵族社会道德观却不正确。实际上，小说坚持广泛社会变革的必要性，因为叙述者反

复强调他是把人类作为整体而不是某些个人的组合来描写的。理查逊致力于小说中写信人的内心生活，而菲尔丁的叙述者强调必须观察概括外化的人物特征。他的道德关注不限于某个阶级或理想人物，而是对人性常态的定义。

《汤姆·琼斯》是菲尔丁对古典史诗要求的最全面回答，对史诗英雄角色的最完整的喜剧重塑。汤姆和"善良本性"终将得到好报是喜剧形式的基础；通向正义报偿，"谨慎和宗教信仰"的路途十分复杂则是史诗结构的本质。小说分为十八卷：最初六卷涉及汤姆的出生、教育和被逐出家门的原因；中间六卷描写汤姆通往伦敦的路程，与之并行的是他所钟爱却又常常被分开的苏菲娅伦敦之行；最后六卷把所有人物汇合在生活忙乱、道德沦丧的伦敦。小说的严谨结构不仅仅是荷马或维吉尔史诗形式的现代散文再现，而且是一种整齐的新古典主义形式。它可以评述许多十八世纪文学形式，如讽刺、田园诗、喜剧和对英雄体的滑稽模仿等等；它也照应许多现代经典作家，如塞万提斯、拉伯雷、斯威夫特，并通过一系列形象联系到霍格思。整部小说又包括许多"停顿"，以便全知叙述者对写作方法、对文学批评、对哲学、甚至对"琐事或无事"发表见解；另外还有许多穿插故事、重复和回响以及突然重现的人物，从而使叙事异彩纷呈。这是结构探索的杰作，是对宇宙世界之井然秩序的信念，是对人类命运的艺术表现。尽管汤姆屡遭不幸，却从不气馁：他有过失，被错误处罚，遭人谗害，但他的胜利是道德的胜利。对于理查逊来说，"美德"甚至自我往往等同于性纯洁。菲尔丁以表现绅士风度的本能反应与理查逊相对；他的小说显示，学会克制的最好方法是通过经验，而不是遵从伪君子们常挂在嘴边的清规戒律。

小说中乐善好施的乡绅奥维资基本上以菲尔丁的朋友和时常相助的恩主拉尔夫·艾伦为原型。一七五二年，菲尔丁把格调

最沉郁的小说《阿米丽亚》(Amelia)献给艾伦，宣称他的目的是“诚心诚意地光大美德，揭露在社会生活和私人生活中充斥于世的各种邪恶”。在《阿米丽亚》这部描写婚姻生活的小说中，菲尔丁放弃了早期小说惯用的史诗旅行形式。小说一方面追述了比利·布斯上尉困难而不稳定的军旅生涯，另一方面表现了布斯谨慎专一的爱妻时常遭受的磨难困境。小说以描写布斯在地方法庭受审开始，然后转到他在新门监狱的遭遇，自始至终充满伦敦生活给人的压抑和各种诱惑。只是小说结尾偶然发现阿米丽亚继承了财产才使患难夫妻得以摆脱伦敦，重过纯朴安静的乡间生活。尽管小说生动描绘了俗艳的城市生活，时常揭露各种阴谋诡计、华而不实、庸俗不堪，并表现了深刻的心理刻画，它一直是菲尔丁小说中最不受欢迎的一部。

一七四四年，菲尔丁为胞妹萨拉的小说《大卫·辛普尔寻友历险记》(David Simple)撰写了一篇简短《序言》，重申了他在《约瑟夫·安德鲁斯的经历》中提出的观点。只把萨拉·菲尔丁(Sarah Fielding, 1710—1768)的小说同胞兄的小说联系起来看没有多大帮助，因为她更偏重感情，更深入探讨动机，更注意分析互相吸引和友谊的本质，尽管她的人物常常显得比较单薄。《大卫·辛普尔》及其续集《最后一卷》(Volume the Last, 1753)探讨了处事天真单纯和美德往往不得好报这两方面的问题。在历险故事的第一部分结束时，大卫获得了某种感情满足；而在第二部分他又面对财产损失、希望受挫和最后死亡等问题。两部分都表现了天真揭穿腐败和天真受到检验；第二部分还表现了天真被环境和人间邪恶所毁灭。一七五九年出版的《戴尔文伯爵夫人传》(The History of Countess of Dellwyn)，颇为夸张地表现了老夫少妇的婚姻引起的道德堕落这一悲剧主题，更富乐观情调的《欧菲利亚传》(History of Ophelia, 1760)则描写了聪明的女

主人公战胜贵族浪子劫持和威逼引诱的故事。

夏洛特·伦诺克斯(Charlotte Lennox, 1729—1804)是个军官的女儿,早年生活在北美,受过良好教育,一七四七年嫁了一个又穷又懒的丈夫。在试图当演员受挫之后,她像萨拉·菲尔丁一样转而以写作为业。她写了大约五部小说,翻译了许多法国作品,还率先研究了莎士比亚作品的意大利史料。她的小说主要写给女性读者看,为她们提供行为和道德方面的通俗指导。第一部小说《哈利奥特·斯图亚特传》(The Life of Harriot Stuart, 1750)和最后一部小说《尤非米亚》(Euphemia, 1790)以美洲为背景,她影响最大的作品《女吉诃德,或,阿拉贝拉历险记》(The Female Quixote: or, the Adventures of Arabella, 1752),则描写被限于父亲乡村庄园长大的英国贵族女子。女主人公荒唐的思想行为源于她读的传奇小说(小说题目所示);她把强盗当作冒险骑士,却把诚实求婚人误为强奸犯。小说讽刺性地揭露了心不在焉的阅读之危害,但在结尾盛赞"当代一位可敬作家"的教育作用。那位作家是理查逊。

斯摩莱特与斯特恩

"小说是一幅复杂的大图画,包括安排在不同组群,表现不同态度的活生生的人物,目的是为一个统一计划和完整行动,每个人物都必须从属服务于此。"这是托拜厄斯·斯摩莱特(Tobias Smollett, 1721—1771)像菲尔丁一样,在其原始哥特小说《费迪南伯爵》(Ferdinand Count Fathom, 1753)《序言》中表述的小说理论,只是他很少在小说结构上实现这种设想。他的小说当然是"复杂的",但读者往往找不到"统一计划"。斯摩莱特进一步指出,"得体、可信或成功"依赖"一个主要人物,他凭其重要性,

吸引读者注意力，把事件连为一体，提供走出迷宫的线索，最后结束全书”；在这里他仍然像在描绘一种理想，而不是总结自己的小说技巧。夏洛特·伦诺克斯笔下的阿拉贝拉主要是通过阅读十七世纪法国传奇小说，形成了对生活的错误认识；斯摩莱特在他的第一部小说《兰登传》(Rodrick Random, 1748)的《序言》中强调，“传奇”(源于“无知、自负和迷信”)和当代的新小说之间有本质区别。尽管斯摩莱特称赞阿兰-雷内·勒萨日的流浪汉小说《吉尔·布拉斯》(Gil Blas, 1715—1735)表现的充沛活力和严谨结构，并在一七四九年把它译成英文，他仍指责勒萨日偏离“可能性”，并有时叙述不够和谐连贯，认为这些弱点使作者的“慷慨义愤未能有效地激发读者反对世上存在的污秽和邪恶”。斯摩莱特自己对流浪汉小说传统加以改进，使其适合英国读者对现实主义的欣赏口味，并描写一望可知的现代世界。他的小说也充满义愤，可惜“慷慨”不足，却自以为是。

《兰登传》的主人公是个出身不错、受过良好教育的苏格兰人，在英格兰和世界各地经历了“人间的自私、妒忌、恶意和卑鄙漠视”。主人公罗德利克勇猛好斗、重情恋色；他又是一个受害者，经过无数波折，终于赢得了钱财和地位。尽管受到不公平对待，被剥夺了继承权，流落各地不得归宿，他却从未变成后来小说家笔下的叛逆或具浪漫色彩的局外人。他四处游荡是书名暗含的(兰登“random”意为游荡)，小说的创新性体现在对现代战事的描写，与早期传奇的荒唐战事迥然不同。罗德利克被强征入伍，经历了不列颠军舰下甲板的艰难生活，参加了一七四一年对卡塔赫纳失败的围困，后来又作为法国军队的士兵于一七四三年在得廷金参战。斯摩莱特淋漓尽致地描绘了这两次战事的各种细节，因为他当过海军医官，有亲身经历。一七五一年出版的《皮克尔传》(Peregrine Pickle)中的康默多尔·霍瑟·杜鲁宁，

也夸张地反映了斯摩莱特的海军经历。小说主人公“从小就显出怪癖”，长大仍保留这些怪癖。他到处流浪，鲁莽好斗，戏弄女人，野蛮冷酷；由于傲慢无礼，他失去同情，遭到惩罚，曾先后被囚禁在巴黎的巴士底狱和伦敦的弗利特监狱，只能像一个“愠怒、贫困和绝望的代表目光呆滞地”了却残生。最后，在他悔过的同时获救并得到财产，进而有了幸福的婚姻，归隐乡下，远离了大都会的诱惑。

从创作《皮克尔传》到他最优秀小说《亨佛利·克林克》(The Expedition of Humphry Clinker, 1771)发表的二十年间，斯摩莱特从事过很多不同的文学活动，包括关于外用水的医学论文，翻译塞万提斯的《堂吉诃德》，完成四卷本《英国通史》，还写了两部平庸的小说《斐迪南伯爵》和《朗斯洛·格里弗斯爵士》(Sir Lancelot Greaves, 1760—1761年分期出版)。《亨佛利·克林克》写的是一家人从马修·布兰勃尔的威尔士庄园出发，穿过英格兰西部到伦敦，又往北到了斯摩莱特的故乡苏格兰。小说由八十二封信组成，其中二十七封是年迈又爱讽刺的布兰勃尔所写(书名人物是在旅行中收留的男仆，首次出现在第28封信，后来发现他是布兰勃尔的私生子)。书信形式提供了对旅行中经历的事件、人物和地方的不同描述以及不同的观点和写作风格；同时还使这一特别“复杂的大图画”免于散漫无章。小说对不同地区的精确描绘，对于各种社会和地理特色——尤其是关于巴斯——的敏锐观察(尽管失之简略)，似乎是有意为之，以吸引那些对感伤旅行颇为警觉的读者。

劳伦斯·斯特恩(Laurence Sterne, 1713—1768)可能在一七六六年夏就已经开始写作《穿越法国和意大利的感伤旅行》(A Sentimental Journey through France and Italy)了，尽管那时他还没有完成风行一时的《项狄传》(Tristram Shandy)最后一卷。

《感伤旅行》一七六八年在他去世前一个月才出版;即将到来的死亡是否影响了这本书一直是批评界争论的话题。这本书虽不特别阴郁悲观,却不乏哀婉情调,叙述者约里克先生常常潸然泪下。《项狄传》的某些读者所抱怨的粗俗成分减弱了,取而代之的是一种新"构思",用斯特恩对友人的话说,意欲"教育人们更好地爱世界爱人类"。许多当时读者都会同意,在一个机智幽默的乡村牧师引导下陶冶情操将有益身心。从最好的方面来看,《感伤旅行》是对流行游记多方面的滑稽模仿。它有意不完成书名允诺的任务:旅行在里昂结束,离法意边境尚远;约里克几乎恶作剧般地拒绝游览巴黎和加莱的名胜;怪癖迭出的叙述最后竟不可思议地突然用一个不完整的句子结束。它实际上不过是一些合在一起的片段速写,旨在给人一种艺术性杂乱无章的印象。

《感伤旅行》在叙述上的玩世不恭,只不过稍微发展了斯特恩在一七五九至一七六七年间发表的九卷《特里斯特拉姆·项狄的生平与见解》中所做的惊人创新。它是所有十八世纪小说中离线形叙述最远的一部,是对史诗和历史建立的叙述模式摆脱最彻底的一部。它使人想起伯顿的《忧郁的剖析》,拉伯雷的淫秽嘲笑,斯威夫特和其他涂鸭社成员的实验游戏;说到底它是前无古人,后尚无来者的形式实验。它以叙述者的意识为核心,这个叙述者在前两卷里竟没有出生。当特里斯特拉姆谈到贺拉斯关于历史必须从头开始时,他说"我要请贺拉斯先生原谅;——因为在写我这本书的时候,我不会遵守他的规则,也不会遵守任何人的规则"。特里斯特拉姆的世界既不遵循传统规则,也不是井然有序的牛顿世界反映,而是由项狄方式观察世界的滑稽讽喻形式,这种项狄方式以"文雅、无理、幽默"为特征。《项狄传》没有把书中人物引向一罐金子、一桩天作婚姻或理想的退隐生

活。这里没有菲尔丁式预置的喜剧期望;一切都是可变的,单独片段和总体结构都使完整结局成为泡影。在第一卷第二十二章,特里斯特拉姆为离题叫好,认为这是"无可置疑……的阳光;——它们是阅读的生命,是灵魂"。他进一步用机械形象取代自然形象,把叙事比作一架复杂的工作机器:"我建造的主机和辅助部分密切联系,离题和前进的运动复杂结合,一环扣一环,因此整个机器一直在向前推进。"各个部分——离题、漏字、缺损、空白、破折号、星号以及引人注目的黑页、白页和大理石花纹页——联合产生了小说的特殊活力,对于挑战习惯意义十分重要。一七六〇年出版的最初两卷书名页上有希腊哲学家埃皮克提图的格言:"不是事,而是关于事之见解折磨世人"。《项狄传》认为一切信息都属偶然,一切诠释皆为相对;阅读行为本身把读者拉入创作过程。如果说斯摩莱特的小说对十九世纪小说发展产生了特殊作用,斯特恩对叙述形式的解放则到二十世纪才最全面显现其影响。

情感、感伤、泪水与墓园

一七四九年,布莱德斯堡夫人——她此时已成为塞缪尔·理查逊的固定信友——写信问道:"依您看,感伤(sentimental)一词是什么意思呢?这个词现在特别时髦……包容了一切巧妙可人的东西……我常常不解地听人说某某是个感伤的人;我们这是个感伤聚会。我去感伤散步。"我们不知道理查逊是怎么回答的,但是他一定会猜到她对答案只是心照不宣而已。一年前,布莱德斯堡夫人通过给小说家的匿名信,开始了两人的书信往来。在那封信里,她恳求理查逊不要让"圣洁的克拉丽莎"死去,而让她和痛心改悔的洛夫莱斯结合。尽管她已是过了"浪漫时期"的

人，布莱德斯堡夫人仍羞怯地承认，“我忍不住钟情洛夫莱斯，就算是为此死了也没什么。”她为克拉丽莎流泪，为洛弗莱斯忘情，清楚表明了理查逊小说对早期读者产生的影响；她对“感伤”一词流行感到的不解，同样清楚地表明这种感情已为世人共有。理查逊曾坦言他的目的是“改善软化人心”，他在《格兰迪森》中强调“感伤之心是上帝的祝福，这是人所共知的”。能激起读者怜悯的作品有道德教化作用；感情的强烈激发，或是同情心的共鸣将促使社会变得更富人情味。如果说沙夫茨伯里提出把慈善看作自然美德的表现，理查逊及其后继者的感伤小说则疏导了把社会连为一体的同情心。

约翰逊博士在《英语词典》中对“情感”(sensibility)的定义是“感觉迅速”、“认知迅速”和“敏感”，这表明十八世纪中期关于认知过程的理解对“感觉”和“理性”同等重视。约翰逊一方面把“感情”定义为“心灵纷乱”，另一方面又定义为既可引起愉悦又可导致痛苦的“强烈激情”。只要能避免过激，感情和冲动就会成为理性和谨慎的必要补充，而不是对立面。亨利·布鲁克(Henry Brooke, 1703—1783)的《高贵傻瓜》(The Fool of Quality, 1764—1770)和亨利·麦肯济(Henry Mackenzie, 1745—1831)的《有情人》(The Man of Feeling, 1771)，继承萨拉·菲尔丁《大卫·辛普尔》的感伤风格，强调在常常是无情而重算计的世界，与理性相对的男性感情的重要性。布鲁克把他的“傻瓜”哈利·克林顿表现为仁爱哲学教育的产物，显示了卢梭小说《爱弥儿》(Emile, 1762)的影响。这种教育以保存而不是限制人物自然天真为目的，既是对主人公屡遭不幸的缓冲，也调和了他对天意的虔信和对现实苦难的了解之间的矛盾。麦肯济的《有情人》流传更广。小说主人公哈雷像克林顿一样，多愁善感，不断为他所遇见的受难者伤心落泪。麦肯济喜欢使用星号暗示难以名状

的情感；他使超然脱俗的哈雷与现实生活中的遭难者相遇，以检验主人公同情心的表现。麦肯济更晚些的另一部小说《朱丽叶·德·路比内》(Julia de Roubigne, 1777)更富悲剧激情，描写一场婚姻危机，结局是本质善良的丈夫在绝望中杀死了被怀疑不贞的妻子。歌德的《少年维特的烦恼》英译本在七十年代出现时，英格兰已被感伤泪水浸透了。

约翰·韦斯利(John Wesley, 1703—1791)热情地向信徒推荐《高贵傻瓜》，奉为"心灵宗教"的体现。悲伤和狂喜的泪水是韦斯利在四十和五十年代露天传教活动的重要特征。尽管正统宗教对"狂热"持怀疑态度，韦斯利的传教活动和卫理公会的出现仍对英国文化和讲英语国家的文化产生了重大影响。韦斯利一七三九年开始发表的作为信仰指南的《日记》，生动描述了他在全岛巡回布道，与无知迷信、阴雨泥泞和敌意民众抗争的英雄历程。一七三七年在南卡罗莱纳的查尔斯顿出版了第一部圣诗颂歌集，这是为卫理公会信徒表达宗教信仰的集会吟唱而编写的。更完备的"为卫理公会教徒所用"的圣歌集很快在大西洋两岸流行开来，其中不少是韦斯利自己编选的，包括许多流行和感伤宗教诗，供集体合唱而非私人阅读。最优秀的颂歌是韦斯利的弟弟查尔斯(1707—1788)所作的。他写了数百首颂歌，包括《耶稣，我心灵的爱人》、《啊，万众齐颂救世主》、《主啊，我跟您向前》、《圣爱胜过一切爱》和《基督，您的光辉耀寰宇》等名作。每首圣歌都关注永恒祝福和天堂来世。韦斯利兄弟的圣歌表现了既被圣爱征服又深受鲜血赎罪影响的诗人气质；他们为基督的光芒和磨难而欢欣，又为没有基督的人生那深重黑暗而战栗。尽管许多圣歌仍作为经典流行，那些已被淡忘的作品对倒退、无常、人生幻梦、肉体腐败和死亡的津津乐道几乎让今人感到难堪。

爱德华·扬(Edward Young, 1683—1765)和罗伯特·布莱尔

(Robert Blair, 1699—1746)的作品表现了像韦斯利兄弟一样对道德的关注，尽管他们对以基督为中心的狂喜没有多少兴趣，对基督教理想的描述不过是遵循常规。他们的主要作品表现的气氛以忧郁沉重的道德反思为主。两人在文学史上都被看作所谓"墓园诗人"这一松散群体的核心成员。扬的《诉怨：或，关于人生、死亡和永生的夜思》(The Complaint: or, Night Thoughts on Life, Death and Immortality)是一七四二至一七四五年分别出版的。这首长达万行的无韵诗，是对充满死亡的人生，对死亡本身，对复活和永生的冥想。扬的长诗分为九部分，或九"夜"，每一部分都对上帝力量的表现和永恒的允诺给予论证，从而反驳无神论的虚无和自然神论的模糊。扬认为，夜之黑暗恰好有助于显示"知识之光"。论证多是通过与一个名叫洛伦索的无信仰青年的急迫辩论形式表现的，主要表达一方的立场；尽管诗人常常提起人的脆弱和上帝评判的逼近，长诗实际上没有清楚的方向、模式和终结。布莱尔的《墓》(1743)是对可怕的腐朽和孤独的死亡的戏剧性呼唤。诗人对神秘感和恐怖感的表现十分生动，如诗篇开始令人毛骨悚然的描写：一个学童在月光下穿过墓园，"轻轻走在长而平的石路上"，突然吓得落荒而逃，因为"一个可怕的幽灵，又高又恶，/在漆黑的夜里，或走或站/出现在新挖开的坟头"。相比之下，那些关于宗教抚慰的描写则显得比较平庸。

"墓园诗"中最负盛名、又最流畅丰富的是托马斯·格雷(Thomas Gray, 1716—1771)的《墓园挽歌》(Elegy written in a Country Church-Yard, 1751)。格雷平生性格内向、感伤忧郁。他最优秀的诗篇表现重沉思而不是行动，重个人冥想而不是大众狂欢。《春颂》(1742)和未完成的悲剧《阿格里皮纳》(Agrippina, 1741—1742)虽然缺乏最优秀诗篇的老练精致，却显示格

雷有时会对细节表现出极强的观察力。同是作于一七四二年的《伊顿远眺》却与此相反，只是在描绘学生——那些对“将来的磨难”一无所知的“受害者”——的体育活动时才显得沉闷。该诗的主要效果是回忆失去的童心，这种童心美并没有因诗人强烈的怀旧心理而显失真。第二节中那震撼人心的“啊”(“啊，幸福的山峦，啊，迷人的树荫……/我感到从您那儿来的风/给我片刻温情”)似乎预示着十九世纪末期 A.E.豪斯曼朴实无华的抒情诗。格雷戏仿英雄诗体的《宠猫挽歌》(1748)显示他既能够表现细腻，也具有高雅的文人巧智。诗篇使人想起弥尔顿、德莱顿、蒲伯和盖伊，但并没有卖弄学问，而是自然老练地达到结尾的道德教诲(“宠儿无朋友”;“那些吸引你眼神彷徨/和天真心灵的不都是合法奖赏;/闪光的不都是金子”)。

格雷的“平达体颂歌”——《诗歌的进程》(The Progress of Poesy, 1754)和《歌手》(The Bard, 1757)——表现了另一种志向，既赞颂了希腊诗歌形式，又表现了对新题材进行探索的兴趣。平达体复杂的格律和精湛的诗法曾为考利和德莱顿模仿，但格雷的颂诗表现了抒情诗人在高贵情调和厚重历史感两方面的探索。《诗歌的进程》勾画了从古希腊罗马到现代英国，从缪斯的源泉赫利孔山到哺育了莎士比亚的艾汶河，这样一条爱国主义诗歌传统。《诗歌的进程》为诗的传统延续而欢呼，《歌手》则探讨了不连续性。该诗的基础是这样的传说：国王爱德华一世命令剿灭威尔士歌手，后来他遇到一个幸存歌手，那歌手预言金雀花王朝的终结和诗歌在都铎王朝(源于威尔士)的复兴。然后歌手从峰顶跃起，跳入“无尽黑夜”。格雷勇敢地把凯尔特族传统和英语传统在古典模式里结合了起来。诗歌略富激情的背景和歌手咒语的荒诞，常被后人引为浪漫主义钟情壮美的先声。

格雷对传统和历史延续的关注，在著名的《墓园挽歌》中得

到更平和且富思辨的表现。他的颂诗欢呼英国文学，而不是英国国力和繁荣；挽歌最后重心落在一个孤独的诗人，一个“出身低微”，毫无荣耀、富贵和名声可言的诗人身上。诗人对埋葬在墓园内的那些普通村民无名生涯的冥想，以颂扬未得展示才华的伟人达到高潮：村夫汉普顿、默不作声的弥尔顿、清白无辜的克伦威尔（这些人都是共和派斗士）等人的大智或大恶都因机会难逢而遭“埋没”。格雷并非在为弱小或受压迫的人鸣不平；他只不过是与乡村节奏和田野诗篇的平静无争站在了一起：

远离尘嚣不光彩的斗争，
清醒的求索从未曾偏离；
生活之谷凉爽而又僻静
既定的道路默默地保持。

纵是枯骨也需薄碑矮墓
以保护死者不遭受耻辱，
粗糙的韵句拙劣的画图，
恳求路人留下一声叹息。

精美老练的诗文弥补了墓碑上粗劣韵句的缺陷。《墓园挽歌》把退隐乡间的诗歌与对平等待人的死亡自问自答的夜思结合了起来。诗歌最后出现的没有名字的“白头村夫”成了无名歌手的纪念人。他没有用“粗糙的韵句”，而是用起着墓志铭作用的优美四行诗节来说话，从而使诗人与故世的村民合为一体。格雷在斯托克·保齐墓园内母亲的碑文中写道，她是“一个温柔体贴的母亲，抚养了很多子女：不幸的是有一个孩子死在她身后。”这体现了格雷典型的自怜，而他死后埋在同一墓中，墓碑上没再提到他更证明了这一点。与此相反，后来在威斯敏斯特大教堂、紧靠

弥尔顿碑建的格雷纪念碑上，好友威廉·梅森(William Mason, 1725—1797)写的碑文则气势夺人："希腊的缪斯再不能独霸诗坛，/各国把赞词送来不列颠；/荷马之火在弥尔顿诗中烧，/平达之情在格雷的韵中现。"

比格雷略小的同代诗人威廉·柯林斯(William Collins, 1721—1759)，一七四二年发表了表现逃避现实的习作《波斯田园诗》(Persian Eclogues)，从而开始其诗人生涯。这一组诗是青睐异国风情、特别是东方风情的新兴时尚的早期成果。尽管柯林斯曾煞有介事地宣称"高尚粗犷的思想"是东方诗的特征，诗中波斯背景只不过敷衍了事，而英国田园诗的平和特征也抵消了对"粗犷"的偏爱。一七四六年发表(标明 1747 年)的《关于几个描述性和寓言性主题的颂歌》(Odes on Several Descriptive and Allegoric Subjects)，表现了一个更加自信、虽然仍在模仿的诗人形象。柯林斯对弥尔顿的诗，尤其是《快乐的人》和《幽思的人》的模仿是显而易见的，但在最纯粹的"描述性"颂诗——《夜晚颂》——中，他通过对一系列景物和形象的描绘，达到了对风景的强烈而优美的召唤。《夜晚颂》诗节无韵，给人平静轻松的印象，这在一定程度上掩盖了其为精湛艺术结晶的特征。一七四六年出版的这部诗集包括十二首颂诗，五首体现了爱国主题，其中最长最优美的是《自由颂》，探讨了不列颠自由从古代渊源到现代实现的过程。未完长诗《颂歌：从诗的题材方面看苏格兰高地人的流行迷信》(1749—1750，1788 年出版)，涉及当时英国读者关注的重要问题，因为不久前苏格兰高地人在觊觎王位者率领下南侵，严重威胁英国人珍重的文化价值。诗篇把野蛮的(wild)苏格兰写成一方面是个"荒诞地域……据说那里仍有精灵相会"，另一方面是由游记、歌谣和《麦克白》构成的想象天地。柯林斯对传统文学观念和题材的不满，清楚体现在他那些臃肿

的诗歌题目中，但他略显杂乱的诗却在开拓当代诗歌的范围、风格和联想方面，进行了令人振奋的尝试。

民谣诗歌：哥特式的、盖尔人的和大卫王的

一七一一年五月，艾迪生在《旁观者》发表的三篇论民谣文学的短文，是标志对流行和地方文学的批评兴趣复生的里程碑。艾迪生的短文集中评价《查维狩猎》——大约产生于十五世纪形势紧张的苏格兰-英格兰边境地区的一首民谣——表现的"高雅简朴"；尽管他常常牵强地在民谣与荷马和维吉尔的史诗情感之间寻找联系，艾迪生仍不断强调不列颠民谣故事直截了当的特征，"简单清楚地描摹自然，不依赖任何艺术修饰"。理查德·赫德（Richard Hurd, 1720—1808）《关于骑士精神和传奇的信》（Letters on Chivalry and Romance, 1762）和托马斯·珀西（Thomas Percy, 1729—1811）《英国古诗遗存》（Reliques of Ancient English Poetry, 1765）是两部探讨不同文学传统的开拓性著作，表现了与艾迪生相似却更加成熟的观点。两位作者都是学者型主教，是可以醉心于学术研究而不必专心神学的高级教士传统的最后代表。两人的教育使他们都崇尚古典原则，但两人也都反映了新的接受诗学倾向。赫德认为中世纪传奇可以看作是北欧人对希腊英雄观的反映，骑士所体现的价值观对文化的影响可与古人媲美。《关于骑士精神和传奇的信》既是对他所笼统称为"传奇"的文学范围的初步解构，又是对斯宾塞和莎士比亚著作中"哥特"因素的较深入分析。他把哥特式描述为"人的心理活动"中的"隐蔽动机"，并认为当今理性时代失去了"美好的寓言世界"，这都预示着审美趣味方面真正革命的到来。珀

西对狭窄的文学经典之外，或与经典相对的作品有更清楚、更强烈的兴趣。一七六一年他从葡萄牙文转译出版了中国小说《好逑传》，两年以后又出版了《从冰岛语翻译的北欧诗五种》。《遗存》一书主要以现在称为“珀西对折本”的十七世纪稿本为基础，表明珀西是个对本土传统精心研究的学者，但又随时准备像编辑和“修订者”那样对文本动手脚。作为编辑，珀西的局限源于这种观点，“在当前这样的文明时代……古人遗存的许多东西必得改动才行”；作为收藏家，他的长处是知道简明朴素的表达往往比表面的文明润饰具有更多美感。

詹姆斯·麦克弗森(James Macpherson, 1736—1796)和托马斯·查特顿(Thomas Chatterton, 1752—1770)对文学的贡献主要是做代言人。麦克弗森谎称发现并翻译了早期苏格兰盖尔诗人，“芬戈尔之子奥西恩”的诗，导致了被广泛认可的关于这一远古诗人的浪漫形象；查特顿出版了所谓中世纪神父托马斯·罗利的诗，但他在文学上没有获得多少成功，于绝望中自杀身亡，从而在浪漫主义诗人心目中树起了受难的现代作家形象。奥西恩被歌德、席勒和拿破仑(这很奇怪)称作大师，在一八五八年重建的考文特花园剧院舞台拱墙上，他被作为北欧歌手与荷马并列；查特顿则在一八〇七年被华兹华斯称为“神奇男孩儿”，一八一八年济慈把《恩底弥翁》题献给他，一八五六年他又成为亨利·沃利斯油画的主题(乔治·梅瑞狄斯做亡诗人的模特)。自十九世纪以来，两位诗人已少有热情读者。一些盖尔诗被归为一个叫“奥西安”的人，武士费昂的儿子；对凯尔特语了解不多的麦克弗森基本上杜撰了奥西恩，所谓奥西恩的作品也不过是编者通过对流传诗文片段的改编、重写和补充伪造的。《芬戈尔，六卷本古史诗》(Fingal, An Ancient Epic Poem in Six Books)一七六二年出版，第二部史诗《提摩拉》(Temora)令人难以置信地在一年

后问世。麦克弗森同年曾发表一部极其平庸的《伊利亚特》散文译本，在他编辑的关于古代争端的苏格兰民谣中，强加了荷马式和谐和古典式庄严。为了符合当代审美情趣，他利用人们对原始英雄主义的兴趣和荒野引起的心理反应，给古诗增加许多现代感情纠葛。他做的伪直到死后才被完全揭露。查特顿对中世纪的兴趣主要受益于阅读乔叟著作和珀西编的《遗存》，也受到奥西恩的影响，这一切共同作用，获得了非凡的成果。在他短暂的生命结束之前，所谓"罗利"诗只发表了一首，即田园诗《爱利诺和俞格》(他死后在1777年出版了一部诗集)。尽管他对其他诗人的借鉴显而易见，他从词典中搜求古词，对伊丽莎白诗歌形式的采用也与时代不合，查特顿模仿的中世纪诗仍具有一定特色，而这源于深深陶醉在另一个时代之音律艺术中的想象。

克利斯托弗·斯马特(Christopher Smart, 1722—1771)的作品不是对民族之过去的关注，而是出于宗教狂热(有人会认为是疯狂)，这种狂热促使他模仿希伯来大卫王的颂歌。他的诗表达简洁明快，传统四行诗节和颂诗的简单歌咏结构也不能埋没他想象的流畅。不过斯马特的许多诗确有某种复杂性。例如，一七六三年发表的《大卫之歌》(A Song to David)歌颂了唱诗人("伟人之中最伟大"和"一切颂歌的总指挥")，而这是通过由三、四、七这些神秘数字及其倍数组成的诗章表现的。一七六五年，当这首诗以《斋节赞颂诗歌译本》的冗长题目重印时，"歌"被置于各种各样类似赞美诗的实验诗文之中。为圣菲利普和圣詹姆斯节(古时为5月1日)而作的赞美诗，表现了鸟语花香的英格兰春天的喜悦，而圣诞节和复活节的诗则欢呼体现于万物又是万物之主的上帝之全知全能。斯马特最古怪的作品是不连贯的《羊之颂歌》(Jubilate Agno, 约1759—1761, 出版于1939年，"羊"隐喻耶稣)，作于诗人在圣路加疯人院的日子。《羊之颂歌》

基本上是诗人感情的迸发，不可能是为公众礼拜而作，虽然保留了礼拜仪式赞美诗常用的问答劝诫形式。每一句都以“让”开始（“让舒阿和包阿一起吧，她是会说话的蛇”），并与以“因”开始的另一句呼应（“因仍有会说话的蛇——上帝保佑我的头，我的心，我的脚”）。诗篇把希伯来语专有名称与各地动物相连，每一种都以特有形式向造物主礼拜。例如，萨拉与红鸫相亲，托拜厄斯怜爱他的狗（“它忠诚机敏，是贫困之友”），安妮与她的猫一起感激上帝，因为它——有些莫名其妙地——“把偶像踩在脚下，比宫廷贵人更有德行”。有些成对诗行古怪而令人惬意；有些比较模糊，可能含有愠怒；另外一些——尤其是涉及猫时——则充满温情。斯马特的作品或神秘或沉思，或怪异或杂合，或正式或模糊。与麦克弗森那沉重但已远去的闷雷和查特顿那充满青春活力的闪电都不同，斯马特古怪又庄严的诗所达到的广度，只是在《羊之颂歌》创作近两百年之后问世时才遇到了知音。

戈尔德斯密思和谢里丹：新“风俗喜剧”

奥利佛·戈尔德斯密思（Oliver Goldsmith，约 1730—1774）把半自传性长诗《旅行者；或，社会景象》（The Traveller：or，A Prospect of Society，1764）献给做牧师的胞兄时，赞扬胞兄对职业的选择，认为他拒绝了“野心战场，那儿劳工众多，收获却根本不值得带走”。在这篇《献词》中，戈尔德斯密思也借机表达了对当代诗歌理论与创作混乱局面的批评。拒绝传统男性的志向但追求整洁与和谐，是贯穿其文学创作的主题。正如他的不同文学试验，对职业的热望和常常被迫为生计而写作所表明的，戈尔德斯密思并非没有抱负，但他的作品表现了调节焦虑和限制激情的不懈努力。《旅行者》献词对当代诗坛出现的崇尚“无韵诗、

平达体颂诗、唱诗、抑抑扬格加抑扬格、头韵和格律随意"等混乱局面提出了批评;这首诗本身是用已略显保守的偶句写的,宣扬在外部世界寻找幸福是徒劳的,因为幸福"只存在于心灵"。

《旅行者》大致再现了戈尔德斯密思早年在法国、瑞士和意大利的游历,等他回到英国时,发现国人都致力于争取政治自由和与此相关但与社会较少有利的商业活动。这首诗给人的印象是道德教育旅行,不是感伤旅行。就令人奇怪地强调意大利城市和更重要的英国农村萧条来看,这首诗已含有《荒村》(The Deserted Village, 1770)的种子。但《旅行者》把移民现象归结为由富裕、自私和拥有权势的所谓自由斗士用来"压榨穷人"的法律所造成的,而《荒村》一方面间接攻击了圈地制度(一系列议会法令剥夺了农民对于公地的使用),另一方面更直接抗议财富在越来越少的人手中集聚,产生了"上帝所谴责的奢侈"。"可爱的奥本"这块"平川最美丽的村庄",被贵族的、商人的、或简言之城市的"奢侈"所摧毁了。奥本当然不是确指某地(尽管有些批评家认为它指戈尔德斯密思的故国爱尔兰)。在描绘了和谐的乡村被摧毁之后,诗篇变成了在黄昏时分对往昔的缅怀。诗人忘情地回忆起的居民中,最突出的是乡村道德精神的代表、年薪四十英镑的"富裕"教区牧师,他全心倾注在自己的事业上,远离城镇生活和教职升迁。

天真纯朴的牧师形象也出现在《世界公民》(The Citizen of the World, 1762)和富有哲理的《威克菲尔德的牧师》(The Vicar of Wakefield, 1766)中。《世界公民》中"住在伦敦的中国哲人"天真地评论说,"穿黑衣服的人"真是慷慨无私;虽然由于心地善良牧师受了骗,但和他保护的中国哲人一样不会总受骗。利用天真的外国人对欧洲社会的荒唐和虚伪加以评论,并不是新发明(艾迪生在《旁观者》中这样做过,较近且更出色的是法国人孟

德斯鸠)，但戈尔德斯密思笔下的东方哲人李安济·阿尔汤基既对英国主人的自负、衣着、法律、文学和骄横浮夸感慨万千，也对相似的天真人兴趣盎然。《威克菲尔德的牧师》中名副其实的普里姆罗斯博士，是纯朴天真的"牧师……农夫……和一家之父"，与李安济·阿尔汤基一样平静、文雅，甚至爱挑剔，遇到混乱局面时很超脱。普里姆罗斯的处境当然更是切身困难，他却像《圣经》中的约伯一样泰然处之。作为自己和家庭所遭不幸的讲述者，他必须以强调克制和信仰等美德冲淡具体环境下的感伤成分。"审慎"和"审慎的"等词在极具对称性的叙述中经常出现。这是一个悲剧故事，涉及感情而不是激情，怜悯而不是恐怖；早期在布鲁克和麦肯济笔下肆意流淌的感伤泪水，在这里得到了控制。在第二卷第八章里，普里姆罗斯博士把自己比作立法人，"把人们从原始敌意引到友谊和服从"。尽管他从未真正强调自己的权威，从未试图以一个政坛或家庭君主的身份待人，他仍然努力宣传道德，并坚信上帝是仁慈的。他的信仰常常得不到好报，但他仍不失为一个受到神助的弱者，最终获得了一片有秩序的乐土。

普里姆罗斯博士旅行中遇到的"贫穷戏子"抱怨说，"现代人的口味倒退了一个世纪；能卖座的只有弗莱彻、琼生和莎士比亚的剧作。"这个戏子后来说，按他的经验，"康格里夫和法夸尔对眼下的人来说是巧智太过"。戈尔德斯密思的两部结构完美并获得演出成功的剧作《好脾气的人》(The Good-Natur'd Man, 1768)和《委曲求全》(She Stoops to Conquer, 1773)，只是部分印证了戏子的观点。在同为一七七三年发表的《论戏剧》中，戈尔德斯密思自己清楚地区别了"嘲笑喜剧和感伤喜剧"，即讽刺性地嘲笑缺点与刺激观众的同情泪水之间的区别。假如把戈尔德斯密思看作琼生或康格里夫戏剧的直接继承人有时并非易事，

却不难看出他的剧作比诗作和小说更清楚地体现了道德家的观点。他直言不相信“旨在激起我们的同情,而不是真正感伤”的喜剧。戈尔德斯密思《论戏剧》中的观点,很可能部分针对同时代的剧作家理查·坎伯兰(Richard Cumberland, 1732—1811),后者曾写出了《西印度人》(The West Indian, 1771)和《时髦情郎》(The Fashionable Lover, 1772)等感伤喜剧。坎伯兰后来被理查德·布林斯利·谢里丹(Richard Brinsley Sheridan, 1751—1816)在《批评家》(The Critic, 1779)中讽刺为剽窃者。戈尔德斯密思和同为爱尔兰人的谢里丹诙谐尖刻,对虚伪假装深恶痛绝,而这是一味引人涕泪横流的感伤剧所缺少的。两人都偏爱辛辣而不是激情,偏爱妙语巧智而不是泪如泉涌。戈尔德斯密思和谢里丹的剧作,显示了对十七世纪末登峰造极的“风俗喜剧”中诡计、私通和揭露程式的欣赏兴趣,虽然他们的表现比较文雅。与《世界公民》或《威克菲尔德的牧师》不同,戈尔德斯密思的喜剧表明他更善于揭露本质不坏的社会弱点。在写《好脾气的人》时,他说“感到一种对上个世纪诗人的浓厚兴趣”,他用头脑冷静的叔父来检验男主角使其改正天真轻信这种手法,既是对琼生的继承,也开了“自然幽默”这种新喜剧的先河。《委曲求全,或,一夜误会》比前者更加复杂多变,观察也更加深刻。“腼腆内向”的男主角马洛只有同侍者在一起时才神态自若,聪明机智的女主角哈德卡斯尔小姐“委曲”(在地位而不是性方面)自己才使马洛本性呈现,这种“委曲”却引起了一系列戏剧性的误会和失礼。

谢里丹的喜剧同样情节复杂,关系混淆,妙语连珠。像《委曲求全》一样,他的喜剧极富剧场效果。最早的剧作——《情敌》(The Rivals)、闹剧《圣帕特里克日》(St. Patrick's Day)、“喜歌剧”《少女的监护人》(The Duenna)——作于他刚二十来岁的时候,都在一七七五年上演,使观众发现一颗新星。《情敌》尤其使

人想起复辟时期喜剧传统,如糊涂乡绅和要求儿女“绝对”服从的父亲,同时也表现了比较清新纯洁的风格。该剧用年轻一代恋人成功的计谋来对抗父辈的权威,但又表现了语言方面的丰富多彩,包括鲁谢斯·欧特利格爵士夸张的爱尔兰话,鲍勃·阿克雷斯新奇的咒语(怎么又羞又喜! 怎么又快又硬!),还有已融入英语的马拉普洛太太的绝妙语病(把“理解”〔apprehend〕说成“谴责”〔reprehend〕,把“善演讲的”〔oratorical〕说成“像神谕的”〔oracular〕,把“排列”〔arrangement〕说成“打乱”〔derangemerit〕,把“形容语”〔epithet〕说成“墓志铭”〔epitaph〕①。如果说根据范布勒的《堕落》改编的《斯卡巴勒之行》(The Trip to Scarborough, 1777)表明谢里丹既被好故事所吸引,又致力于改进粗俗语言和模糊动机,同年发表的《造谣学校》(A School for Scandal)则表现了他自己对于语言和复杂情节的把握。这是他语言最隽永、结构最严谨的剧作,剧情自然发展,全无雕琢痕迹。虽然故事基本上属道德寓言,近似于《汤姆·琼斯》表现的两兄弟正反对照——约瑟夫·瑟菲斯是感伤伪善的恶棍,而查尔斯则是正直善良的浪子——剧作家却利用戏剧手段(如躲在暗处的窃听者)把它转变成对装腔作势、偏见伪装的剖析。它诙谐地揭露了表相、虚假、伪善和过失,而这些是剧中人物斯内克(作家兼批评家)、斯尼威尔、坎杜尔和白克巴特等“造谣”生事的素材②。一七七九年发表的《批评家:或,悲剧彩排》源于白金汉的《彩

① 阿克雷斯的咒语(“Odds blushes and blooms!”“Odds triggers and flints!”)和马拉普洛太太的语病(“Sure, if I reprehend any thing in this world, it is the use of my oracular tongue, and a nice derangement of epitaphs!”)勉强译成中文兴味索然,保留在此以飨读者。

② 谢里丹该剧人名多富寓意,斯内克(Snake)意为“蛇”,斯尼威尔(Sneerwell)意为“善嘲笑”,坎杜尔(Candour)意为“公正、坦率”,白克巴特(Backbite)意为“背后伤人”。

排》，是对戏剧演出问题的嘲弄，同时又讽刺性地为谢里丹自己的艺术辩护，以对抗他认为不屑一顾的卖文人和诽谤者。在度过了还算成功的政治家和议会演说家生涯之后，谢里丹重返剧坛，在一七九九年发表了根据德国剧作家科采布悲剧改编的《皮查罗》(Pizzaro)。该剧相当做作，令人失望，显然出自长于为公众利益辩护的政治家，而不是以语言诙谐著称的剧作家之手。尽管最初的观众曾为在国难当头时看到的爱国主义表现叫好，该剧也可以说是姗姗来迟地认可了约瑟夫·瑟菲斯表现的虚假。

约翰逊及同仁

当塞缪尔·约翰逊(Samuel Johnson, 1709—1784)向作家和艺术家的非正式组织俱乐部推荐谢里丹时，他认为《情敌》和《少女的监护人》是"最优秀的两部当代喜剧"。加入俱乐部的前景和约翰逊的赞誉，大概是羽毛未丰的年轻作家能得到的最高奖赏了。俱乐部——后来被称作文学俱乐部——是一七六四年在画家乔舒亚·雷诺兹爵士(Sir Joshua Reynolds)的提议下成立的。最初的九个成员包括哥尔德斯密斯和埃德蒙·伯克(Edmund Burke)，后来又有扩大，吸收进来的人中有约翰逊早年的学生、表演艺术家戴维·加里克(David Garrick, 1717—1779)，珀西主教，还有约翰逊的门徒、至今仍与他的名字最密切相联的詹姆斯·博斯韦尔(James Boswell, 1740—1795)。这个俱乐部以约翰逊为中心，但他的交友和影响范围并不仅限于男性，还包括许多女性，如他的另一个传记作者赫斯特·思罗尔(Hester Thrale, 夫名皮欧兹，1741—1821)和小说家范妮·伯尼。这充分表明约翰逊作为长辈作家和当代文坛及社会的动力所享有的声望，而这种声望是他多年艰苦而富有成果的努力所建立起来的。约翰

逊年轻时经济窘困，一七三五年未毕业就离开了牛津大学(博士衔分别是 1765 年都柏林三一学院、1775 年牛津大学授予的)。早期的教书生涯和后来在伦敦卖文为生，都常常使他在经济和精神两方面受尽磨难。从《理查德·塞维奇先生传》(Life of Mr Rchard Savage, 1744)中可以看出约翰逊对流落伦敦年轻作家的潜力和艰辛都了如指掌。他对年轻作者必须依赖贵族提携深恶痛绝，这在一七五五年致切斯特菲尔德勋爵的信(去世以后 1790 年发表)中表现得很清楚。他在信中强调切斯特菲尔德对他七年忽视，并辛辣地把"恩主"定义为这样的人：他"漠不关心地看着落水人苦苦挣扎，当落水人脱险以后却赶来帮倒忙"。

约翰逊一生都有诗作。一七三七年初到伦敦时，他揣着未完成的无韵体悲剧《爱伦》(Irene)，十二年以后加里克把它搬上舞台，受到当时观众和批评家的冷嘲热讽，此后也没有多少起色。一七三八年发表的《伦敦》(London)引人注目，约翰逊模仿尤维纳利斯《讽刺诗之三》，描写伦敦对艺术才华和艺术家精神肉体的摧残。如果说我们可以在幻想破灭的叙述者声称"若在夜晚游逛，就要准备死亡，/离家下馆之前，先把遗嘱细签"中体会某种滑稽夸张，该诗也表达了诗人对当时英国社会的思索，认为在"这个堕落时代"，"轻盈的微笑和精巧的艺术……在毁灭原则或玷污心灵"。《人生希望多空幻》(The Vanity of Human Wishes)发表于一七四九年，也是一首模仿尤维纳利斯的讽刺诗(此为模仿《讽刺诗之十》)，只是尤维纳利斯尖刻的嘲笑被基督教斯多葛主义冲淡了，后者旨在抨击人之骄傲，显示人之追求的虚幻。约翰逊对传记作为道德艺术的兴趣，清楚表现在他对时间或命运挫败盲目自信的探讨：沃尔西大主教从"高贵权位"摔下；幻想中对知识、长寿和美貌的追求遇到不可避免的变化和衰退；曾骄横一时的瑞典王查理十二世遭到失败、流放、羞辱和悄

无声息的死亡：

藏起来，羞愧的荣耀，普尔托瓦的胜利：
失败的英雄离开了散乱兵营，
在遥远的地方展示他的苦情；
沦落为贫穷无助的求乞者，
等待女人干预，奴才争扯。
无常最后是否补偿了错误？
推翻的帝国见到他的末路？
竞争的王者给他致命伤？
或者百万敌众压他投降？
他的死注定在偏僻荒滩，
敌堡不大，敌手无名可言；
他只留下让世人战栗的名字，
用以说明道理，或点缀故事。

世俗追求的无常不定与对上帝意志的耐心服从之有力对照，是通过精确的形容词和坚定清晰的节奏来表现的。一七八三年发表的忧郁悼亡短诗《罗伯特·雷维特医生之死》，表达的主题与此相关，但写的是一个极不显眼——"被打入无望深井"——的受难者。

约翰逊最优秀的散文作品回荡着他的诗作那种平衡整齐的力度。在内容广泛的报刊文章、批评著作以及哲理小说《阿比西尼亚王子拉塞拉斯传》(The History of Rasselas, Prince of Abyssinia, 1759)中，他那连绵而整齐、流畅又精确的句式，为论点的阐述提供了保证。《拉塞拉斯》描述了一个非洲王子和妹妹内卡娅，逃离他们从小生活的"福谷"，抛弃"轻松自在的享乐和闲适"，到外界旅行。小说情节简单，无关紧要，但围绕探讨人生

幸福的问题提供了一系列遭遇经历和不同观点。关于自由选择生活的大量讨论一方面为哲学家伊姆莱克的结论——“各地人生都多为忍受，少为享受”——提供了根据，另一方面也证明了内卡娅公主的观点：鉴于享受互相矛盾，当你“有幸选择的时候”，“做出选择，并感到满足”是至关重要的。她的哲理恰如其分地由一东方比喻表达出来：“陶醉春季花香时，难尝果味秋天里；谁也不能同时饮到尼罗河源头和河口的水。”尽管这些格言富有智慧，小说结局却是“一无了结”，最后一个短句引读者回到小说的开始。

约翰逊一方面认同某一论点、观念或人物的一个侧面，另一方面又逐渐地收回这种认同的句法技巧，使其散文和批评的读者既印象深刻，又无可奈何。他可能会默守教条，也可能利用从句或机智的排比或对照，来限制或否定开始提出的观点，从而给人以理性均衡的印象。他对词典编撰技巧的掌握在著名《英语词典》的范式和创新性上表现得很清楚，这一技巧也体现在他对定义的调侃处理，对拉丁文词汇的学究式偏爱和对使用多音节词的兴趣。一七五〇至一七五二年，他在自己办的二百多期《漫游者》(The Rambler)杂志上发表的短文，推出了一个诙谐幽默、识广健谈的道德教师形象，与《旁观者》中主要属中产阶级的叙述者大不相同。艾迪生比较概括空泛，而约翰逊则努力塑造一个以自己的艰辛经历教人的形象。《漫游者》涉及文学、传记、宗教、哲学和伦理(第 185 期引人注目地探讨了复仇和基督教宽恕义务的对立)。一七五八至一七六〇年，他在《环球纪事》发表《闲逛者》(The Idler)系列散文，叙述者表面上看更温和更滑稽，却也有一贯的严肃清醒。闲逛者在第七十三篇散文中写道：“如果可以教人一种办法，忘却所有无用而有害的记忆，把不能带来快乐的痛苦消除，从而使心灵可以不受影响地工作，使过去不再

折磨眼前，那么人类就会得到更多幸福。”

约翰逊一七六五年出版的《莎士比亚集》，为读者提供了重要的批评《序言》，精心修订的文本和对每一剧本的大量注释。虽然他对莎士比亚文本的修订未能得到后世编者的一致认同，《序言》和注释则是文本研究和批评发展中的里程碑。约翰逊不仅发展了本世纪建立起来的学者批评传统，而且给读者新的诠释标准，按照博斯韦尔的说法，这一标准“获得公众的高度赞同”。《序言》的批评有两个目的；一是批驳那些认为莎士比亚既缺学问又少技巧的观点，建立其民族经典的地位；二是推崇莎士比亚为“向读者提供风俗和生活忠实写照”的“本色诗人”。在建立这一超古典的爱国论点过程中，约翰逊特意对莎士比亚把悲剧和喜剧融合一起，摈弃“三一律”等曾受到古典主义批评家指责的方面加以褒扬。他既赞扬优点又指陈缺陷的权威性批评深刻有力；他的注释则是更具随意性、偶然性的批评形式。有时在论述莎士比亚文本的缺陷弱点时，他俨然像个判官，但总能提出独到的问题和优点。对《爱的徒劳》他既指出了“不雅、孩子气和庸俗”的部分，也全面分析了该剧所展示莎翁的“天才火花”；他把“独创且不可模仿的”福斯塔夫的诙谐机智与其罪孽相对；他抱怨《科里奥兰纳斯》第一幕“太活跃”，而最后一幕太死气；他注意到《李尔王》“对不同利益的艺术表现”，使读者“心中充满愤慨、怜悯和希望的无休止争斗”。

约翰逊最后的重要著作《诗人传》(Lives of the Poets)，是在一七七九至一七八一年间作为一部新版英国诗人选集的《传记和批评序言》发表的，现已成为经典之作。约翰逊写了五十二位诗人的传记，其中只有两人不属于十七世纪后期或十八世纪。较长的传记模式源于他早些时候写的《理查德·塞维奇传》，融合了对年轻局外人艰难生活的同情和对塞维奇本人生性“易怒和

傲慢"的责备。《诗人传》包括大段的文学批评、生平材料(许多是第一手的)和对文化语境的分析。约翰逊的语言表达带有权威性,表现了精辟的见解和同样强烈的偏执。例如,在《考利传》中,他给自己很讨厌的"玄学"巧智下了著名的定义:"最不相关的概念被粗暴地拉到一起;在自然和艺术中苦苦搜寻例证、类比和暗示。"他虽然对弥尔顿的诗作进行了深入全面的研究,仍禁不住抱怨诗人"苛刻无礼的政治态度"源于"对伟人的忌恨和对独立的渴望"。在德莱顿、斯威夫特、艾迪生、汤姆逊和蒲伯等人的传记中,约翰逊阐明了当代诗歌的主要特征,他所继承的文学传统和自己的审美情趣。他在《蒲伯传》中指出"天赋"是"诗人"的"根本特质,缺了它,判断冷漠,知识无力;它是集中、合成、扩充和活泼之力"。这一定义用在约翰逊自己独特的天赋上是很合适的。

博斯韦尔的《塞缪尔·约翰逊传》(The Life of Samuel Johnson)一七九一年问世,塑造了约翰逊德高望重的长者形象:慷慨、诚实、富有同情,又直言不讳,且虔诚恭敬。它提供了约翰逊作为社会形象的言谈举止,如对自己的价值观念坚信不移,对自己的观点直抒胸襟;但它也试图展示受到困扰的个人形象,一个惯于自我检查并对宗教忧郁和上帝期望感到困惑的人。大约五十年之后,这部传记给托马斯·卡莱尔提供了他所需要的素材,把约翰逊描述为"文人英雄",一种与自己时代保持距离,并对文化史有浪漫主义知觉的新型英雄。约翰逊这个出身低微的局外人,辛苦奋斗的年轻作者,受到贵族恩主冷遇却自力更生获得成功的人,竟然有些不可思议地变成了对所谓理性时代的整洁体面和封闭的上流社会价值的挑战者。在卡莱尔看来,约翰逊不是时代之美的总结者,而是时代缺陷的英勇补救者。紧接约翰逊一七八四年去世以后的几十年,欧洲经历了剧烈的政治文化

变革。法国大革命再次把世界搅个天翻地覆。它不仅带来了对英国一六八八年革命形成的宪政局面激进的重新审视，而且——或许更重要的是——带来了对理性世界秩序和源于神圣和谐观念的文化的重新评价。

(韩加明 译)